

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE FILOLOGÍA**

**Departamento de Lengua Española y Teoría de la Literatura**



**TESIS DOCTORAL**

**Las literaturas china y española frente a frente: recepción, influencias  
y perspectivas**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

**Min Sun**

Directores

**Felipe González Alcázar  
Consuelo Marco Martínez**

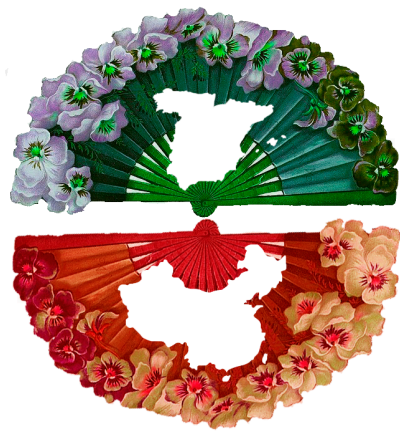
**Madrid  
Ed. electrónica 2019**

Tesis doctoral

# **Las literaturas china y española frente a frente: recepción, influencias y perspectivas**

---

**Min Sun**



Directores:

Felipe González Alcázar y Consuelo Marco Martínez

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID  
Facultad de Filología



# UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Lengua Española y

Teoría de la Literatura



## TESIS DOCTORAL

Las literaturas china y española frente a frente: recepción,  
influencias y perspectivas

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

MIN SUN

Directores

Felipe González Alcázar y Consuelo Marco Martínez

Madrid, 2019





UNIVERSIDAD  
**COMPLUTENSE**  
MADRID

Facultad de Filología  
Departamento de Lengua Española y  
Teoría de la Literatura

***Las literaturas china y española frente a frente:  
recepción, influencias y perspectivas***

**TESIS DOCTORAL**

Programa Oficial de Doctorado en Estudios literarios

Doctoranda: Min Sun

Directores: Felipe González Alcázar y Consuelo Marco Martínez

Madrid, 2019



*A mis padres*





# ÍNDICE

Agradecimientos .....	I
RESUMEN EN ESPAÑOL .....	III
RESUMEN EN INGLÉS / <i>DISSERTATION SUMMARY</i> .....	V
RESUMEN EN CHINO/中文摘要 .....	IX
INTRODUCCIÓN .....	1
0.1. Presentación del tema.....	5
0.2. Metodología: objetivos y materiales .....	8
PARTE I: MARCO TEÓRICO Y CUESTIONES GENERALES.	
RELACIONES ENTRE LA LITERATURA CHINA Y LA LITERATURA ESPAÑOLA: INTRODUCCIÓN.....	13
1.1. JUSTIFICACIÓN DEL ESTUDIO .....	13
1.1.1. Relaciones culturales entre Este (China) y Oeste.....	16
1.1.1.1 Antes de 1900.....	17
1.1.1.2. Después de 1900 .....	27
1.1.2. Relaciones culturales entre China y España .....	39
1.1.2.1. Contacto indirecto del siglo I al siglo XIX: el estereotipo de China como mito en España .....	39
1.1.2.2. Siglo XX-XXI: de los contactos indirectos a los contactos directos. Proceso de la desmitificación .....	52
1.2. METODOLOGÍAS DEL COMPARATISMO .....	67
1.2.1. Una mirada hacia la historia y los paradigmas del comparatismo.....	67
1.2.2. Adaptación de los criterios de Estudios literarios europeos para la Literatura china	79
1.2.3. Los estudios comparados Este (China)-Oeste.....	84
1.2.4. La Literatura Comparada entre la Literatura china y la Literatura española .....	97
1.3. CONCEPTO DE LITERATURA NACIONAL: LITERATURA CHINA Y ESPAÑOLA.....	103
1.3.1. El concepto de Literatura .....	104
1.3.2. La lengua china—lengua primitiva, escritura logográfica / La lengua europea (indoeuropea)—alfabética.....	111
1.3.3. Conceptos esenciales e introductorios para entender la literatura china.....	114

1.4. DIVISIÓN DE LAS ÉPOCAS LITERARIAS .....	121
1.5. LA TRADUCCIÓN DE LA LITERATURA CHINA EN ESPAÑA Y LA LITERATURA ESPAÑOLA EN CHINA.....	137
1.5.1. La traducción de la Literatura china en España .....	138
1.5.2. La traducción de la Literatura española en China.....	153
1.6. BREVES CONSIDERACIONES SOBRE LOS GÉNEROS LITERARIOS EN LA LITERATURA CHINA FRENTE A LA LITERATURA OCCIDENTAL.....	161
PARTE II. LA LITERATURA CHINA FRENTE A LA LITERATURA ESPAÑOLA EN EL SIGLO XX (1900-1940): UNA CONFLUENCIA DEL MODERNISMO .....	181
2.1. DE OESTE A ESTE Y DE ESTE A OESTE: INTRODUCCIÓN AL MODERNISMO .....	181
2.1.1. Breve introducción al Modernismo y su margen temporal.....	187
2.1.1.1. El Modernismo literario chino .....	189
2.1.1.2. El Modernismo literario español.....	196
2.1.1.3. Recapitulación.....	205
2.1.2. Los cambios estéticos e ideológicos del Modernismo literario chino y español frente a la corriente tradicional.....	215
2.1.2.1. Las estéticas .....	221
a. La materia .....	222
b. Espacio urbano: la modernidad .....	227
c. “Disimulación textual” .....	238
d. Preocupación por el paisaje.....	251
e. Técnica colorista.....	257
2.1.2.2. Ideas y temas .....	263
a. La imagen femenina .....	263
2.2. DE OESTE A ESTE Y DE ESTE A OESTE: INTRODUCCIÓN DEL ORIENTALISMO (LA CHINERÍA) AL MODERNISMO .....	275
2.2.1. La recepción de la poesía china clásica .....	281
2.2.1.1. Judith Gautier y Le libre de Jade.....	281
2.2.1.2. Otras traducciones de la poesía china clásica .....	286
2.2.1.3. La preocupación sobre la naturaleza .....	294
2.2.1.4. Influencia mutua entre Este y Oeste.....	298
PARTE III: LA FAMILIA DE PASCUAL DUARTE DE CAMILO JOSÉ CELA Y ¡VIVIR!/活着 DE YU HUA: UN ANÁLISIS COMPARADO.....	301
3.1 INTRODUCCIÓN .....	301

3.2. ANÁLISIS DEL DISCURSO NARRATIVO .....	313
3.2.1. El planteamiento y la estructura.....	314
3.2.2. La figura del narrador .....	322
3.2.3. El espacio .....	326
3.2.4. El tiempo .....	331
3.2.5. Los personajes principales .....	334
3.2.6. El lenguaje .....	338
3.3. TEMAS .....	343
3.3.1. La violencia.....	344
3.3.2. La pobreza.....	348
3.3.3. El destino .....	350
3.3.4. La muerte .....	353
3.3.5. Recapitulación.....	356
CONCLUSIONES .....	359
BIBLIOGRAFÍA .....	375



## Agradecimientos

El filósofo chino Chuang Tzu escribía que «los terneros recién nacidos no tenían miedo de los tigres». Esta frase, creo que hace justicia a mis aventuras y desventuras de estos últimos diez años como estudiante en España, donde he tenido la oportunidad de cursar mis estudios universitarios de grado, máster y doctorado. Haber sido «un ternero recién nacido» me hizo dar el valiente paso de abandonar mi tierra para venir a estas latitudes, inconsciente quizá de todos los problemas que podría acarrearle una nueva vida tan lejos de mi familia. Afortunadamente, esta tierra y su gente me han cuidado bien y estoy muy agradecida a todas las personas que me han prestado su ayuda a lo largo de estos años.

Esta tesis está dedicada a todos mis profesores. Su inspiración durante mis estudios ha despertado mi curiosidad y mi pasión hacia la literatura española. En particular, quisiera expresar mi pleno agradecimiento a mis directores: al Dr. Felipe González Alcázar y a la Dra. Consuelo Marco Martínez, tanto por su generosidad al compartir sus conocimientos conmigo como por su apoyo, confianza, paciencia, asesoramiento, dedicación y consejos, sin los cuales esta investigación no hubiera sido posible.

Mi agradecimiento se dirige también a mis amigos y a mis compañeros de la universidad, a mis compañeros de doctorado, a José María, por el apoyo mutuo que nos hemos dado en las largas horas de estudio en la biblioteca.

A mis padres y a mis hermanas, que apuestan por mí con gran generosidad y paciencia.

Y, finalmente, quiero agradecer la ayuda económica recibida desde *China Scholarship Council* (CSC), sin la cual habría sido imposible la finalización de esta tesis.



## RESUMEN EN ESPAÑOL

Esta investigación es un estudio de Literatura comparada que pone en relación la literatura china y la española, estableciendo influencias y resaltando las posibilidades y perspectivas de interrelación entre ambas culturas. Para ello, se seguirán los principios y métodos del comparatismo. El trabajo consta de una primera parte en la que se exponen las relaciones culturales y literarias entre ambas literaturas, y se reflexiona sobre las cuestiones provenientes del comparatismo, como la genología, la periodización y los estudios sistémicos, así como la recepción literaria mediante la traducción. La segunda parte y la tercera están dedicadas a establecer dos modelos y perspectivas diferentes del estudio comparativo. En particular, la segunda se centra en comparar el modernismo literario español y el chino, abordando los temas de la periodización, los cambios de las estéticas e ideas durante este periodo. En la tercera parte se comparan dos novelas contemporáneas que consideramos ejemplares para la plasmación de todas las ideas que hemos desarrollado en los dos puntos anteriores.

Las dos literaturas permanecen aisladas durante un largo periodo histórico a pesar de los contactos culturales existentes entre estas dos naciones desde tiempos remotos. Las relaciones y contactos se incrementan a partir del siglo XVI, cuando se produce el encuentro frente a frente entre China y España, poderes hegemónicos en Asia y Europa. En esta asociación global, China se vislumbra como un miembro especialmente importante en el sistema económico por medio del comercio de la seda y otros artículos que llamaron la atención de la España imperial de la época. El tema de China queda reflejado en casi todas las grandes figuras literarias del Siglo de Oro. Sin embargo, a pesar del gran interés que recaba —aparecen cierta cantidad de libros de conocimientos generales sobre este país y su lengua, así como traducciones de obras filosóficas—, no se produjo una influencia directa entre literaturas, sino una serie de préstamos e imágenes intercaladas entre la realidad histórica y la invención imaginaria.

Las interacciones quedaron interrumpidas en el siglo XVIII. Al llegar el siglo XIX y el siglo XX, se incrementan los contactos y los intercambios culturales, en donde se observa una influencia del orientalismo (*chinoiserie*) procedente de Francia e Inglaterra que inspiró a la literatura española del momento, especialmente la surgida desde la poesía china tradicional. Pero más allá de eso, el *chinoiserie* forma un aspecto importante del exotismo en el Modernismo literario europeo, cuya presencia se debe atribuir a las



actividades comerciales, en cuanto se extendió por toda Europa una fiebre en busca de objetos exóticos.

En la dirección contraria, el modernismo literario europeo (queda incluido el modernismo literario español) influyó y se desarrolló en la literatura china. Bajo el mismo movimiento o tendencia literaria, las dos literaturas, durante el periodo que examinamos de 1900 a 1940, comparten unos rasgos comunes como el cosmopolitismo, el decadentismo, el erotismo, la cultura urbana, etc. Se observa que en ambas existe una gran influencia del simbolismo francés. Para posibilitar la comparación, hemos seleccionado unos autores concretos para mostrar estas transformaciones que van desde el análisis de aspectos estéticos hasta el análisis temático y demás consideraciones. Entre estos autores se encuentran y destacan Unamuno, *Azorín*, Valle-Inclán y Pío Baroja; entre los autores chinos destacan Mu Shiying, Yu Dafu y Lu Xun.

En el capítulo III hemos comparado dos novelas contemporáneas: *La familia de Pascual Duarte* (1942) de Camilo José Cela y *¡Vivir!* (1993) de Yu Hua. Hemos partido de la hipótesis de que las dos obras poseían elementos comunes importantes y hemos observado cómo se han construido estos dos clásicos modernos. Ambos autores poseen un bagaje literario que discurre desde la tradición a la modernidad. Los cuatro temas comunes que hemos observado en los dos autores nos han mostrado sus diferentes interpretaciones, no obstante la existencia de unos elementos comunes de carácter antropológico y universal temático arraigado en las necesidades elementales del espíritu humano.

El recorrido que hemos realizado a lo largo de esta tesis nos permite justificar la validez e importancia de los estudios *East/West*. La divergencia proporciona y proyecta nueva energía que puede constituirse como un elemento importante en la renovación y en la comprensión de la literatura. Exponer los sistemas culturales como el de Oriente y Occidente en el mismo campo de estudio permite situarnos en una posición privilegiada para afrontar el reto de la interculturalización.

**Palabras clave:** literatura comparada, estudios East/West, literatura china, literatura española.

## RESUMEN EN INGLÉS /DISSERTATION SUMMARY

Dissertation Title: *Chinese and Spanish literatures face to face: Reception, influence and perspectives*

This investigation is a comparative literature study of Chinese and Spanish literature that hopes to establish influences and to highlight the possibilities and perspectives of the interrelation between Spanish and Chinese cultures. In order to meet my objectives, my study is guided by the principles and the methods of comparatism.

This investigation consists of a first chapter that analyzes the cultural and literary relationships that exist between Spanish and Chinese literatures, and reflects on issues arising from comparatism, such as genre, periodization and systemic studies, as well as issues related to literary reception through translation. The second and the third chapters are dedicated to establishing two different models and perspectives employed during my comparative study. Specifically, the second chapter focuses on comparing Spanish and Chinese literary modernism, addressing the issues of periodization, changes in aesthetic principals and new concepts that emerged during the time periods studied. In the third chapter, I analyze and compare two twentieth century Spanish and Chinese novels: Camilo Jose Cela's *La familia de Pascual Duarte* (1942) and Yu Hua's *¡Vivir!* (1993).

Spanish and Chinese literatures remained isolated for centuries despite constant cultural contact between the two nations beginning in the 16<sup>th</sup> century. Economic, political and cultural interaction increased from the sixteenth century onward following trade encounters between China and Spain, the hegemonic powers in Asia and Europe during that period. During this global partnership begun in the 16<sup>th</sup> century, China was seen as an especially important member of an international economic system that included the silk trade and, as a result, drew the attention of the Spanish empire.

Themes related to China are included in almost all the great literary works of Spain's *Siglo de Oro*, for example, in works of Cervantes that of course include *El Don Quijote de la Mancha*. However, in spite of the considerable interest Chinese themes inspired in significant Spanish authors of the period, in spite of the numerous Spanish publications related to Chinese history, geography, culture, regional customs, politics and language, and in spite of the Spanish publication of translations of important Chinese works of philosophy, there is, it seems, no evidence of direct exchange between Spanish

and Chinese literatures. There is, however, a series of Chinese cultural images interspersed within Spanish works of the period and apparent in the historical realities and imaginary inventions of Spanish literature.

Although interaction between Spain and China was interrupted during the eighteenth century, during the nineteenth and the twentieth centuries, contact and cultural exchange was reinitiated. Following the reestablishment of Spanish-Chinese cultural contact in the 19<sup>th</sup> century, there emerged a concept of particular importance to our study, namely the concept of Orientalism, and more specifically, *chinoiserie*, a construct of French and English origin which influenced Spanish authors and inspired the Spanish literature of the nineteenth and twentieth centuries. Notable examples include Spanish works arising from traditional Chinese poetry. In addition to the aforementioned influence of traditional Chinese verse, the concept of *chinoiserie* also plays an important part in cultural practices related to *exoticism* in European literary Modernism. The presence of these thematic literary practices can be attributed to the European and Chinese commercial exchange of the period, and the resultant social fever for Chinese cultural artefacts popular among the wealthier communities of Europe.

Conversely, European literary Modernism, which of course includes the significant contributions of Spanish literary Modernism, sparked new developments in Chinese literature. Participating for the first time in their long and interrelated histories in a simultaneous and common literary movement, Spanish and Chinese literatures from 1900 to 1940, the period this investigation examines, share common features that include cosmopolitanism, decadentism, eroticism and themes related to the culture of urban centers. In this investigation, I examine how Spanish and Chinese literary Modernism was greatly influenced by French symbolism.

In order to best organize our comparative study, we have selected specific authors to show relevant literary transformations in Spanish and Chinese works that range from the analysis of shared aesthetic principals to the consideration of common themes. The Spanish authors here analyzed include: Unamuno, *Azorín*, Valle-Inclán and Pío Baroja. The Chinese authors I have selected for analysis include: Mu Shiying, Yu Dafu and Lu Xun.

For example, we have studied common characteristics seen in the works of Mu Shiying and *Azorín*. One such characteristic is the use of the technique of "textual dissimulation". The works of both authors also include, among other elements, the use of fragmentation, a discontinuous chronology and subjectivity. The works of both authors

share a common concern for landscape as the colorist technique represents another striking feature in Chinese and Spanish literary modernism. We have compared the texts of Mu Shiying and *Azorín* in order to show how they use the nuance of color to create different artistic effects. In them, color is symbolic and subjective.

Regarding outstanding themes utilized during the aforementioned period in both Chinese and Spanish literatures, we also highlight the importance of eroticism and the feminine image, another clear example of the influence of the French symbolists in the works of our Chinese and Spanish authors. That is, the presence in the analyzed works of an attractive, sensual, and erotic woman, in addition to female characters who are, in contrast, physically ill, socially dangerous or angelic. These archetypal features are, for example, found in the texts of Valle-Inclán and Mu Shiying. Likewise, we have observed a double use of exoticism, manifested in the representation of Asian women in the texts of Spanish authors and western women in the texts of Chinese authors.

In chapter three, we compare two contemporary novels: *La familia de Pascual Duarte* by Camilo José Cela and *¡Vivir!* by Yu Hua. We have based our analysis on the hypothesis that the aforementioned works include important common elements. We have also examined how these two modern classics were, by their authors, constructed. It should be noted that both authors have a literary background that includes elements taken from the traditional literatures of their respective countries and from works of literary modernity. There are four common themes that we have used to analyze the works of the two authors and the divergence of said authors' narrations. These themes, which include violence, death, poverty and destiny, share common elements of both an anthropological and a universal thematic character rooted in the fundamental requirements of the human spirit as seen in the literary works' characters.

Although genres resist easy characterization, both works, as novels of great importance and complexity, belong to the narrative genre. Despite the existence of European and Asian literary canons, which include *La familia de Pascual Duarte* and *¡Vivir!*, the two novels, products of different cultures, are here analyzed as members of a common narrative genre.

The hypothesis that we have tested during this investigation has allowed us to confirm the academic validity and urgent importance of East/West comparative literary studies. This thesis and the East/West literary comparison it examines, employs two different modes of comparative literary study: (1) literary movement to literary movement comparative analysis based on the presence of literary tendencies such as periodization,

and shared and unique narrative features and (2) individual literary work to individual literary work comparative analysis based on thematic considerations.

For too long, great works of Chinese literature have been unjustly excluded from the field of comparative literature. However, the comparative analytic inclusion of Chinese works can provide, as this investigation hopes to demonstrate, a new test of the validity of literary theories originally intended for the study of works of European origin. The analytic inclusion of Chinese works can, I conclude, inject new energy into the field of comparative literature and represent an important tool for the renewal and reformation of the understanding of world literature. The reexamination of cultural systems, for example the divergent and convergent systems of Eastern and Western literary traditions under the umbrella of a common field of study, will allow for new opportunities for the resolution of old challenges inherent in the problems of intercultural literary studies.

Through a careful diachronic study of the masterworks of various literary periods beginning with examples taken from antiquity and progressing forward to contemporary publications, we have sought in the present investigation to consider significant literary and cultural exchanges as seen in Chinese and Spanish works. We should note that Chinese and Spanish cultural and literary interaction has increased considerably in recent decades through the persistent interpenetration of shared borders, although more work remains to be done. Given the significant structural differences between Chinese and Spanish languages, translation continues to represent a point of significant exchange between the two literatures. We should also emphasize that the majority of the Chinese and Spanish texts that we have analyzed in this dissertation lack translation from Chinese into Spanish and from Spanish into Chinese.

**Key words:** Comparative literature, East/West studies, Chinese literature, Spanish literature.

## RESUMEN EN CHINO/中文摘要

该论文是中国和西班牙文学之间的比较文学研究，将中国和西班牙文学联系起来，建立影响并突出两国文化之间相互关系的可能性和未来展望。为此，它遵循比较文学原则和研究方法。

论文共三部分：第一部分，梳理两个文学之间的文化和文学关系，并从比较研究的方法看产生的问题，探讨文学概念，文学种类，文学时期划分，以及通过翻译的文学接收。第二部分和第三部分致力于建立比较研究的两种不同模型和观点。其中，第二部分侧重于比较西班牙文学和中国文学现代主义，解决这一时期的文学时期划分，美学和思想的变化问题；在第三部分，比较两部二十世纪的西班牙和中国小说，分别是：西班牙作家卡米洛·何塞·塞拉的《帕斯夸尔·杜阿尔特家族》（1942年）和中国作家余华的《活着》（1993年）。

尽管中西两国之间的文化交流源远流长，但两国的文学在漫长的历史长河中却是孤立发展的。中国和西班牙的文化交流从十六世纪开始日益增长，西班牙的大航海东部版图扩张造就了两个大帝国的相遇。在这种全球伙伴关系中，中国作为国际经济体系中特别重要的成员，通过丝绸及其他物品的贸易在当时引起西班牙帝国的关注。

几乎所有西班牙伟大的黄金时代的文学家都在其文学作品中留下了关于中国主题的描写，例如中国出现在塞万提斯的长篇小说《堂吉珂德》中。然而，尽管中国引起了西班牙文人们很大的兴趣，并且在此国家出现了许多关于中国国家文化、政治、地理及其语言等的一般知识性的书籍以及重要的哲学著作的翻译，而在西班牙和中国文学之间却没有产生直接影响。这些关于中国的主题或基于真实的历史事实，或仅仅是一些虚构的假想。

两国之间的文化相互交流在十八世纪被中断。当十九世纪和二十世纪到来时，新的文化交流建立。受来自法国和英国的东方主义（中国风）的影响，激发了当时的西班牙文学，特别是对中国传统诗歌中国的热情。除此之外，中国风在欧洲文学现代主义中形成了异国情调的一个重要方面，影响和激发了一些西班牙

作家的创作灵感。在十九世纪末二十世纪初的西班牙文学中可以找到关于中国的描写。除了上述中国传统诗歌的影响外，这些以中国作为文学主题实践的存在可归公于欧洲和中国的商业活动交流，以及由此引起的中国文化艺术品在欧洲上流社会流行的热潮。

同时，欧洲文学现代主义（包括西班牙文学现代主义）在中国文学中流行并发展。也就是说，中国文学和西班牙文学同时参与了现代主义这一文学潮流。在相同的文学运动和文学潮流下，我们从对两国自 1900 年到 1940 年之间时期的文学作品考察中发现了一些两国文学发展中的共同的特征，如世界主义，颓废主义，色情主义和城市文化等。通过对比研究，法国象征主义在此时期对两国文学都产生了重大的影响。为了使比较成为可能，也为了更好地组织开展我们的比较研究，我们选择了一些具体的有代表性的作者，从对美学方面的分析到主题分析和其他方面来展示中国和西班牙文学之间相互影响及文学变革。其中包括对西班牙作家 Unamuno, Azorín, Valle-Inclán, Pío Baroja; 对中国作家穆时英，郁达夫和鲁迅等作品的分析。

在第三章中，我们比较了两部当代小说：西班牙作家卡米洛·何塞·塞拉的《帕斯夸尔·杜阿尔特家族》和中国作家余华的《活着》。我们从这两个作品具有重要共同元素的假设开始，探讨这两个现代经典是如何构建的。两位作者都有从传统到现代的文学背景。尽管面对相同的文学主题（死亡、暴力、命运和贫穷），两位作者有不同的解释，但是作品中存在着根植于人类精神的基本需要的人类学和普遍主题性的共同元素。

我们在整篇论文中证明了东西方研究的有效性和重要性。分歧及不同不但能提供新能量、新灵感，而且可以作为对文学知识更新和理解的重要元素。把东西方文学至于同一研究领域中，使我们能够在面对跨文化的挑战中处于特权地位。

关键词：比较文学，东西方学，中国文学，西班牙文学。







*El que lee mucho y anda mucho, ve mucho y sabe mucho.*

(Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*)

读万卷书，行万里路。

[Lee 10.000 libros y camina 10.000 millas.]

(Dicho popular chino)



# INTRODUCCIÓN

Cuando uno emprende un trabajo dentro del ámbito de la Literatura Comparada, indaga primero, como es lógico, si se cumplen los principios de comparabilidad de la disciplina. Esto es, si existen elementos comunes o semejantes en dos o más textos pertenecientes a diferentes literaturas, los cuales permitan establecer relaciones entre ellos para sacar las características comunes a todas las literaturas y las poéticas, y evitar así el peligro de cometer una posible equivocación de tipo categórico. Siempre ha de ser de esta manera: que la dedicación a la analogía prevalezca sobre la divergencia y la heterogeneidad como fundamento de la comparación en cuanto los objetos del análisis comparativo. Es por este motivo que, hasta no hace mucho, esta disciplina se basaba en averiguar las relaciones históricas entre los textos, donde “relaciones” se comprendía como “influencias” o “hechos reales”, lo que restringía el estudio únicamente al territorio occidental. Se debe a que las literaturas europeas manifiestan una familiaridad y un parecido causados por una serie de acontecimientos culturales-históricos comunes. Un ejemplo de esto podría ser la literatura del Extremo Oriente que, basada en diferentes presuposiciones filosóficas y en otro marco cultural, solía ser calificada como irrelevante, especialmente en lo referido a las comparaciones individuales de autores, obras e incluso los movimientos literarios que, por lo general, se llevan a cabo sin mayor resonancia (Yu, 1988: 163).

Obviamente, la contraposición de semejanza-diferencia parece que se circunscribe a todo el campo de la investigación, pues, desde el surgimiento de la disciplina de la Literatura Comparada en el siglo XIX en el seno de Europa hasta llegar al presente, ha barrido por todas las tierras del mundo. Tras dos siglos de desarrollo y cultivo –pese las diversas voces escépticas surgidas durante este periodo–, dicha disciplina consigue consolidarse en el sedimento histórico, lo que nos da la oportunidad de sacar la literatura nacional de cada país o civilización al plano internacional, de compararlas, convirtiéndolas así en aprovechables para toda la humanidad. Sin embargo, como una ciencia todavía joven, no ha estado exenta de crisis: en los años cincuenta del siglo XX, una limitación posiblemente positivista o historicista la dejó agonizante. Por esto, el surgimiento del estudio binario “*East/West*” en los años 70, entonces considerado algo audaz porque contradecía la autoridad anterior, ha proyectado un nuevo impulso que en cierta manera ofrece un nuevo horizonte para replantear dicha disciplina. Y es que la

heterogeneidad posee la doble ventaja de, por un lado, justificar para la teoría literaria la racionalidad de las teorías existentes basadas en las literaturas familiares europeas/norteamericanas, complementándolas y perfeccionándolas hasta generalizarlas; por otro lado, señalar los diferentes discursos, retóricas, moldes literarios, etc., que sirvan como recursos de los que la nueva producción literaria se beneficie. Tal como reflexiona Earl Miner, precursor del estudio “*East/West*”:

Las comparaciones que se hacen pueden carecer de método por principio, pero el punto de vista común me parece justo. Las comparaciones son más provocadoras cuando hay verdaderas diferencias en ellas: escritos en dos o tres lenguas, separación cronológica de un siglo o más, o diferencia cualitativa, como la que existe entre la exuberancia y el desorden del drama isabelino y el clasicismo de Corneille y Racine. Este principio, cuyos cimientos son muy amplios, se puede extender más lejos: el interés de la comparación intercultural es más apasionante todavía. La validez de las generalizaciones es mucho más importante cuando las pruebas están extraídas de lo universal más que de una sola provincia. Es decepcionante constatar que tan poco del trabajo que hacen los comparatistas ser verdaderamente “comparado”.

(Miner, 2002: 197)

La heterogeneidad trae consigo muchas veces dificultades y retos para los comparatistas, y esa es la razón por la cual una literatura como la china fue excluida del campo de estudio durante tanto tiempo. Evidentemente el establecimiento de los estudios “*East/West*” nos permite asegurar la validez de juntar literaturas que han permanecido durante buena parte de la historia ajenas a cualquier tipo de influencia mutua, pero para llevarlo a la práctica, la búsqueda de normas de comparación se ha convertido en una exploración continua durante estas últimas décadas. Se puede mostrar esta tendencia al analizar obras como *Comparison: Theories, Approaches, Uses* (2013), en la que se observa un consenso por parte de los comparatistas en extender y aumentar el cotejo espacial y temporal. Ciertamente hay que reconocer los esfuerzos realizados a nivel internacional para contribuir a este campo de estudio: se destacan especialmente los comparatistas Earl Miner, Étiemble, James Liu, John Deeney, Claudio Guillén, Zhang Longxi, Cao Shunqing, Yue Daiyun, Pauline Yu, Haun Saussy, entre otros. Son ellos quienes se han ocupado de consolidar este tipo de comparación y llevarla a cabo con resultados fructíferos.

Sin embargo, la Literatura Comparada no debería limitarse únicamente a examinar las relaciones de contacto entre diferentes literaturas, aunque esto sigue siendo un punto de partida importante. Una ciencia no es arbitraria. Frente a los escasos contactos directos que han existido entre las dos literaturas (la china y la española en particular) antes del siglo XX, la teoría de la literatura ha acentuado el papel relevante para los planteamientos de estas investigaciones que permiten examinar la esencia de la literatura, los componentes que diferencian de una literatura a la otra y los rasgos comunes como fenómenos universales que comparten todas las literaturas. Señala Zhong Longxi (2009: 63) que la condición importante para la comparación entre la literatura china y la occidental pasa por investigar las cuestiones de la teoría. Una vez resuelto este fundamento, los estudios Este-Oeste podrán ofrecer nueva vitalidad y nuevas perspectivas para este saber, y, por otra parte, revelará las limitaciones de las perspectivas locales, permitiendo así que de allí surjan nuevas metodologías y la posibilidad de proponer nuevas inquietudes.

Es un hecho, a pesar de todo, que la teoría de la literatura occidental ha ejercido y sigue ejerciendo mucha influencia para los estudios literarios chinos, y esto produce la “afasia” –denomina Cao Shunqing– de la teoría de la literatura china. En efecto, los primeros trabajos considerados como los estudios literarios sistemáticos de la literatura china, que fueron escritos por los intelectuales chinos del principio del siglo pasado, cuentan con una visión transcultural y una perspectiva comparatista. Muchos críticos opinan que la literatura china carece de su propia teoría literaria, y es cierto que la teoría literaria china actual posee muchos préstamos de la teoría literaria occidental. Esto se debe a que la segunda tomó conciencia de la literatura como asignatura independiente de otras artes y empezó a estudiarla sistemáticamente mucho antes que la primera. Además, al entrar en la segunda mitad del siglo XX ha habido una explotación sistemática de teorías literarias radicales, tales como el posmodernismo, feminismo, poscolonialidad, etc., de modo que tanto los críticos chinos como los demás han pretendido imponer teorías literarias occidentales a la hora de estudiar la literatura china. Pero la literatura china también tiene que tener su propio discurso para poder establecer un dialogo de igualdad. El refrán chino dice: *el labio del burro no se ajusta a la mandíbula del caballo*. Y es en parte por esto que tanto en China continental como en la isla de Taiwán se está produciendo actualmente una recuperación de la tradición literaria local.

Mientras que el estudio de la Literatura Comparada se oferta en los diversos departamentos universitarios europeos y norteamericanos desde hace un siglo, en las

universidades chinas tal estudio se estableció como título universitario de grado y máster hace tan solo tres décadas (a finales de los años 80, en concreto). Su implantación en las universidades españolas también fue tardía (data de principios de los años 90). Además, la falta de una tradición de estudiar la literatura china en España, y viceversa, impone un reto que se debe ir superando. Dado que la vocación académica de filologías extranjeras de ambos países se centra mucho más en la enseñanza de idiomas, se carece de un estudio pormenorizado y profundo entre sus literaturas en ambos países.

Esta situación ha comenzado a cambiar ostensiblemente en las últimas décadas. Las relaciones educativas entre China y España han aumentado significativamente, como podemos comprobar por la cantidad de convenios establecidos entre universidades chinas y españolas, el establecimiento de nuevos departamentos de estudios asiáticos en universidades españolas y nuevos departamentos de español en universidades chinas, el aumento de la movilidad de estudiantes entre los dos países, etc. Particularmente cabe mencionar el significativo convenio establecido entre la RAE y la Universidad de Estudios Internacionales de Shanghai (SISU) y la fundación el Centro Conjunto de Investigación RAE-SISU en Shanghai en 2018, cuyo propósito se centra en promover la enseñanza de español en este país asiático, así como colaborar conjuntamente para la realización de trabajos sobre la lingüística española, literatura y cultura, la enseñanza del español como segunda lengua en las universidades y escuelas secundarias de este país<sup>1</sup>. Parece haber llegado por fin el momento para los intercambios entre los mundos literarios de China y España; existe un interés mutuo entre ambos países.

Esta tesis aborda desde el ámbito de la Literatura Comparada las relaciones entre la literatura china y la española, estableciendo relaciones e influencias, y resaltando las posibilidades y perspectivas de interrelación entre ambas culturas. Existen aún pocos –si nos atenemos a la cantidad de trabajos entre la literatura china y otras literaturas occidentales– estudios o artículos críticos sobre el tema de las relaciones comunes entre ambas culturas con los planteamientos de esta tesis doctoral. Esta tesis procurará ser, por tanto, pionera en este conocimiento, y para ello seguirá los principios y métodos del comparatismo, desde el análisis temático hasta los problemas de periodización (historias de la literatura: cómo se formalizan, los grandes periodos, épocas y géneros...). Se trata

---

<sup>1</sup> Véase: [<http://www.rae.es/noticias/la-rae-y-la-sisu-firman-un-convenio-de-colaboracion>, fecha de consulta: 20 de septiembre de 2018].

de un proyecto muy útil y necesario, e incluso urgente, para los nuevos tiempos que se abren ante nosotros.

## 0.1. Presentación del tema

La comparación –no como fin, sino como medio de descubrimiento– nos permite revelar relaciones, diferencias, causas ocultas, cuestiones antes no planteadas. Y cuando más amplio sea el campo de elementos vinculados por la comparación, más ricos serán los resultados.

(Domínguez *et al.*, 2016: 19)

Al contemplar las relaciones literarias entre China y España, parecen dos literaturas muy distantes. Sin embargo, las imágenes chinas se sitúan en casi todas las grandes figuras del Siglo de Oro: están en Miguel de Cervantes, Lope de Vega, Luis de Góngora, Francisco de Quevedo, etc. En estos autores, China representa la grandiosidad, la riqueza, un mundo exótico, lo más lejano que pueden imaginar, un lugar de sueño que desearían conocer. En la dedicatoria de la segunda parte de *Don Quijote de la Mancha*, Cervantes expresó el deseo de que el emperador chino quisiera fundar un colegio de español y que los alumnos pudieran leer su novela en este gran imperio del Extremo Oriente. Evidentemente, su alusión a China se puede entender como un uso hiperbólico.

La figura literaria de Angélica la Bella, hija del emperador de Catay, imagen surgida desde los viajes y narraciones de Marco Polo, se intercala en los ciclos caballerescos europeos a través de los poemas épicos de Matteo Maria Boiardo y Ludovico Ariosto. Debido a la influencia del Renacimiento italiano en los escritores españoles, esta alusión mitológica fue repetida con mucho fervor en el Barroco: el imaginario literario de nuestro periodo áureo está plagado de referencias a este personaje, que simboliza la imagen de una figura femenina china sensual y erótica.

En efecto, desde la segunda mitad del siglo XVI se produjo un encuentro frente a frente entre los dos pueblos, y sucedió precisamente en las islas Filipinas: «entre los siglos XVI y XIX mantuvimos una relación fluida y continuada a través de Filipinas, con intercambios comerciales articulados a través de la ruta del Galeón, la nao de China, cuya última travesía partió de Acapulco en 1815» (González Ruy, 2013: 154). España



estableció allí, y posteriormente en China, un proceso de evangelización con el fin de difundir el cristianismo. Hay que destacar que los misioneros jugaron un papel crucial para las comunicaciones Este-Oeste. De estos contactos culturales surgió una gran cantidad de trabajos escritos sobre China: la primera traducción europea de una obra literaria china, que fue una traducción al español; el primer tratado sobre la lengua china; la gran historia china escrita por Juan González de Mendoza, etc. Ciertamente fueron unos misioneros españoles los precursores sinólogos en dar a conocer China a Europa. El español incluso funcionó durante cierto tiempo como lengua ecuménica para comunicarse entre estos dos mundos lejanos. Por qué no se produjo una influencia más profunda entre las dos literaturas es una de las cuestiones que queremos plantear en esta tesis.

Las interacciones quedaron interrumpidas en el siglo XVIII. Al llegar el siglo XX, el orientalismo (*chinería*) configura buena parte del modernismo literario español, pues abundan en el movimiento las imágenes chinas, parte de las cuales provienen justamente de la acumulación histórica. En aquel momento China estaba ya en franca decadencia: las imágenes aparecidas se centraban en su pasado, en lo grandioso y lo lujoso, una construcción de paraíso artificial que se acomodaba al espíritu del decadentismo de *fin de siècle*. Asimismo, la literatura española, frente a una crisis de expresión artística, buscaba inspiraciones en otras literaturas para renovar sus letras. Dentro de este contexto, sostenemos que hubo una influencia del orientalismo (*chinoiserie*) procedente de Francia e Inglaterra, que inspiró a ciertos autores españoles del momento, especialmente la surgida desde la poesía china tradicional.

En 1923, Vicente Blasco Ibáñez viajó a China, y su alegría y su sorpresa por pisar esta tierra quedaron plasmadas en sus memorias, su célebre libro *La vuelta al mundo de un novelista*. Pío Baroja, a pesar de que nunca llegara a viajar a China, inventó en varias novelas suyas una travesía a este país. China también está en Valle-Inclán, Federico García Lorca, Agustín de Foxá... Todo esto se puede decir que viene de los contactos culturales entre los dos pueblos, y sino, un intento de apropiación por parte de los autores españoles del universo mitificado e irreal que suponía China para ellos.

En la otra dirección, antes del siglo XX casi no hubo ninguna recepción de la literatura española en China. Desde el siglo XIX, la decadencia del poder político y económico de este país asiático lo estimuló a desplegar una serie de reformas procedentes de Occidente. Tales reformas también se extendieron a la literatura: se introdujeron textos extranjeros de forma masiva, que acabaron produciendo el Movimiento de la Nueva Cultura, el cual supuso una ruptura radical con el tradicionalismo y cambió el panorama

literario chino. Así pues, podemos decir que el modernismo europeo influyó y se desarrolló en la literatura china. ¿Qué rasgos comparten entre el modernismo literario español y el modernismo literario chino? ¿Cuáles son los matices particulares de estas dos literaturas en esta misma tendencia literaria?

Tenemos que resaltar que en esta época del intercambio cultural hubo un interés particular por la literatura española en China. Por primera vez en la historia se introdujeron obras literarias de autores españoles, con mayor foco en los escritores de aquel entonces, como Blasco Ibáñez, Azorín, Pío Baroja, Unamuno o Lorca, por citar a algunos de ellos. Sin duda, la traducción de obras literarias ha jugado un papel muy relevante para esta comunicación literaria. Lu Xun como padre de la literatura china moderna, por su parte, tradujo los cuentos (*Vidas sombrías*, 1900) de Pío Baroja, a través de una versión japonesa. Nos encontramos ciertas características semejantes entre estos cuentos del autor español y los cuentos (*La mala hierba*, 1927) del escritor chino. Existe la posibilidad de que Lu Xun hubiera conocido la obra de Baroja en japonés y se inspirara en ella para la redacción de esta citada obra suya.

Otro autor español también traducido de la época fue Azorín. Como uno de sus eminentes traductores hay que nombrar a Dai Wangshu, ya en su momento un poeta conocido y ferviente aficionado a la literatura española, que realizó un viaje a España, de donde trajo una gran cantidad de obras literarias. El poeta llevaba buena parte de su vida traduciéndolas, así que se trata de un estimable difusor de su literatura en China. Aparte de las de Azorín, tradujo también obras de Lorca y de Blasco Ibáñez. Posiblemente su traducción de los cuentos de Azorín ejerciera influencia en su amigo, también escritor, Mu Shiyong, ya que en un relato de este el protagonista llevaba consigo una colección de cuentos del autor español, una supuesta edición de lujo. Nos encontramos ciertas similitudes desde el pensamiento idealista, las características estilísticas entre ellos. Profundizaremos en estos lazos entre los autores chinos y los españoles y entre sus obras en las próximas páginas, pues hasta ahora no han sido tratados con el suficiente detalle en los estudios académicos.

Desde que Mao Zedong se pronunciara sobre teoría literaria en 1942, en China tanto la creación literaria como la recepción de obras extranjeras recibió una restricción por temas ideológicos. Esto duró hasta la terminación de la Revolución Cultural China en 1976. Durante este periodo, los contactos eran aparentemente escasos entre el país asiático y España en el ámbito de la literatura. Sin embargo, hemos encontrado en dos novelas contemporáneas, una china (*¡Vivir!*, 1993) de Yu Hua y otra española (*La familia*

de Pascual Duarte, 1942) de Camilo José Cela, unos temas comunes, aisladas de una influencia directa por contacto. Nos parece pertinente profundizar en estos dos clásicos modernos sobre la existencia de ciertos aspectos en común, y también sobre sus varias diferencias. Sin duda, se trata de uno de los desafíos de los estudios *East/West*, ya que tenemos que establecer unas relaciones entre las dos novelas basándonos en cuestiones de la teoría literaria, partiéndolo desde el estudio de los temas y técnicas narrativas.

Hoy día el gran desarrollo de la economía china ha despertado un nuevo interés e influencia en Occidente. Consecuentemente, su cultura también se ha vuelto más popular. Cada vez aparecen más traducciones de libros chinos en las estanterías de las librerías españolas, y las traducciones de libros españoles también están aumentando en el mercado literario chino. Son estos libros principalmente narrativos; nuestros días son los días de las obras narrativas. La tendencia literaria converge porque, al vivir en la aldea global, la forma del intercambio cultural ha cambiado radicalmente, y los contactos culturales están en todas las partes.

## **0.2. Metodología: objetivos y materiales**

0.2.1. Los objetivos de esta tesis son fundamentalmente dos:

A) Evaluar de un modo extenso y amplio las relaciones entre la literatura china y la española, analizar la influencia mutua, la adaptación y readaptación de ideas y valores culturales ajenos.

B) Establecer unas perspectivas de estudio comparado entre ellas. Es decir, de cuestiones metodológicas provenientes del comparatismo, como la genología, la tematología, las historias de la literatura o los estudios sistémicos.

Los métodos de la literatura comparada invitan a establecer constantes relaciones sobre influencias y sobre elementos de la creatividad literaria entre distintas literaturas y entre la literatura y otras artes. En el caso de las relaciones entre dos literaturas en apariencia muy distantes, como son la china y la española, el fenómeno de la universalidad de la naturaleza de la literatura nos sitúa ante la necesidad de, o bien sumar y entresacar aquellas relaciones concretas, directas o indirectas, entre autores y obras, o bien utilizar todas las posibilidades del análisis comparado (desde la universalidad de temas y motivos, de géneros literarios, de formas del discurso literario, por ejemplo, hasta

aquellas cuestiones propias de la interrelación comparatista, examinando el fenómeno común de la creatividad y extrayendo aquellos principios particulares y generales que demuestran la validez universal o común de las ideas de la teoría y la crítica literarias).

Las tres áreas de investigación serán recepción, influencias y perspectivas.

–Recepción. Hoy día, la difusión y traducción directa de autores y obras chinas y españolas en ambos países se está incrementando, lo que proporciona una ampliación de las relaciones e intercambios literarios, así como una apertura de las circunstancias históricas aislacionistas (Villar Dégano, 2012: 54). Nuestro objetivo en este aspecto será analizar los modelos, los géneros y los medios de difusión que permitan al público lector conocer más profundamente ambas literaturas, para dejar atrás un período de tentativas y de ideas preconcebidas.

–Influencias. El estudio de la recepción conlleva, desde los primeros contactos entre ambas culturas, la noción de «influencia», en la cual se reconocen temas, estilos y géneros que los escritores de ambas culturas han utilizado y utilizan para la creación de sus obras literarias, abarcando los contactos entre autores, las imitaciones, adaptaciones, traducciones, préstamos, etc. (Villar Dégano, 2012: 54). A veces, por una cuestión de moda o de interés particular, es necesario establecer unos modelos de relación, presencia, contacto e interrelación: frente a las semejanzas y relaciones que se observan entre fenómenos artísticos individuales, se debe intentar explorar y averiguar «las exigencias más vastas de un instrumento, de un cauce, de un género, considerando como un sistema de premisas convencionales», más allá de reconocer entre ellos únicamente los contactos aislados (Guillén, 1979: 96).

–Perspectivas. La combinación de ambos modelos de estudio del comparatismo tradicional (recepción e influencias), junto con el incremento progresivo del conocimiento mutuo (traducciones, intermediación cultural...), han de llevarnos al establecimiento de unas conclusiones a modo de perspectivas de futuro sobre la productividad de la relación literaria chinoespañola: géneros literarios más influyentes y tratados, cuestiones de estilo o de metodología formal, épocas y períodos de ambas literaturas, cuestiones de poética... También los temas más comunes a las dos literaturas, la mayor o menor presencia de unos autores concretos, o modas literarias, o tipos de discursos y formas comunes.

### 0.2.2. Metodología y estructura del estudio

Esta tesis no pretende una descripción de cuestiones generales, sino un planteamiento de principios y unos ejemplos o posibilidades de análisis *East/West*. Para ello, con los métodos académicos de la Literatura Comparada, entendiendo esta como un estudio crítico que favorece la visión común e interrelacionada entre (en este caso) dos literaturas, se va a profundizar en las relaciones actuales entre las literaturas china y española. Partiendo de trabajos recientes, muy cercanos al ámbito de la traducción, y de la historia en la relación entre ambas culturas, tan lejana como el siglo XVI, esta tesis pretende estudiar la imagen de una cultura en otra a través de sus literaturas: las visiones de los otros, las ideas preconcebidas y los imaginarios culturales.

La hipótesis de trabajo se divide entre, por un lado, actualizar el conocimiento de aspectos comunes y divergentes entre ambas literaturas y, por otro, evaluar las ideas del comparatismo respecto de la universalidad del fenómeno literario. En ambos casos, partimos de un gran desconocimiento previo que va superándose (en medios académicos, en traducciones de textos, en relaciones comerciales), junto a un conocimiento mediatizado por ideas preconcebidas y por planteamientos personales asociados a la lejanía física y cultural, las ideas de época, los prejuicios o los juicios interesados.

El estudio se divide en tres partes. En la primera se hace una exposición de las cuestiones generales, que consiste en seis puntos. Primeramente, se propone ofrecer un breve recorrido histórico sobre las relaciones culturales entre Este (China) y Oeste. Los diferentes sistemas culturales hacen estudiar las literaturas como bloques. Para comparar la literatura china y la española es imprescindible asociarlas con la cultura y la literatura occidentales en conjunto. Seguidamente, explora la historia de las relaciones culturales y literarias entre China y España en particular.

El punto 1.2 revisa las metodologías del comparatismo. Su relevancia se debe a varias razones. En primer lugar, ofrece una mirada hacia la historia y los paradigmas del comparatismo, el diagnóstico de la crisis que padecía la disciplina por limitar su objetivo de estudio a los *rapports de fait*, cómo los críticos literarios chinos adaptaban los criterios de estudios literarios europeos para estudiar su literatura natal, la vigencia de los estudios Este-Oeste y sus propuestas para amortiguar la crisis de la Literatura Comparada. Finalmente presenta el estado y desarrollo de esta disciplina en China y en España.

El punto 1.3 se lleva a cabo la introducción del concepto de literatura para ambas tradiciones, cuestiona cómo se entendía la literatura antes de los contactos literarios en

cada literatura nacional, y cómo cambió posteriormente el criterio por las influencias y relaciones con otras literaturas, lo que influyó en el desarrollo subsiguiente de los géneros literarios.

El punto 1.4 cuestiona el problema de la periodización literaria, su tradición en ambas literaturas, la manera que se establecen periodos para la literatura y se coordinan las dos literaturas según la periodización.

El punto 1.5 está dedicado a la difusión y traducción de obras chinas y españolas en ambos países, y se discute acerca de la circulación de obras que afecta a la enseñanza de estas literaturas en el país de llegada.

Finalmente, el punto 1.6 tiene como objetivo exponer los fenómenos naturales de la literatura, desde los géneros literarios, su transformación y evolución a lo largo de la historia, hasta la complejidad de la recepción de influencias más allá de los límites de la literatura nacional en el marco cultural Este-Oeste.

Si la parte I pretende ofrecer un marco extenso, la segunda y la tercera aportarán unos ejemplos más concretos. Es decir, el trabajo se construye desde tres dimensiones, se estructura de lo extenso teórico a la particular ejemplarizante, de lo extenso en materia temporal hasta los planteamientos más concretos de época a época, y de obras con obras. Así planteado, la primera parte es un extenso marco teórico; en la segunda se establecen comparaciones temporales sobre épocas, con la pretensión de ofrecer una idea temporal cronológica y cultural; y en la última parte se compararán dos obras concretas, una española y otra china, según la tradición comparatista para dejar reflejado los avances que están aportando a la investigación los denominados estudios East/West.

En concreto, la segunda parte consiste en comparar el modernismo literario chino y el español. Se abordan los temas de la periodización, los cambios de las estéticas y las ideas durante este periodo en las dos literaturas, análisis de obras y autores concretos.

La tercera parte pretende ofrecer un estudio comparado de dos novelas contemporáneas: *La familia de Pascual Duarte* (1942) de Camilo José Cela y *¡Vivir!* (1993) de Yu Hua. En él que se comparará el discurso narrativo de las dos novelas, desde el planteamiento y la estructura hasta la figura del narrador, los personajes principales, el espacio, el tiempo y los rasgos estilísticos del lenguaje literario, así como los temas y relaciones de las novelas y sus motivos.

Somos conscientes de que en muchos apartados solamente se va a hacer una introducción, un breve panorama, que hará hiciapié en el ámbito del teóricoliterario chino por ser menos conocido en España, para plantear y presentar los análisis posteriores.



# **PARTE I: MARCO TEÓRICO Y CUESTIONES GENERALES. RELACIONES ENTRE LA LITERATURA CHINA Y LA LITERATURA ESPAÑOLA: INTRODUCCIÓN**

## **1.1. JUSTIFICACIÓN DEL ESTUDIO**

La amplitud de un objeto de estudio como la literatura conlleva inevitablemente incurrir en ciertas generalizaciones. Es tarea del investigador mitigarlas en la medida de lo posible adoptando criterios de rigor que permitan una aproximación efectiva<sup>2</sup>. Examinar un sistema literario para hallar sus claves es tarea de una vida. Todos aquellos que se dedican a esta noble tarea habrán percibido los límites, las propias características intrínsecas en el ámbito del «saber de las letras» y la complejidad a la hora de establecer un significado definitivo. La Literatura carece de la certeza de las ciencias puras y de su correspondiente descripción sucinta. Sin embargo, para Roland Barthes (1987: 14), «la literatura tiene una moral, tiene una determinada manera de extraer de la imagen que de sí misma se forma las reglas de su actividad, y de someter, por tanto, sus proyectos a una determinada vocación de absoluto». Es importante señalar la característica autoexplicativa de la literatura; la literatura posee unos principios y unas leyes comunes.

La denominación de «ciencia literaria» implica y exige un análisis sistemático y científico. Cualquier literatura es vehículo, reflexión y transmisión del pensamiento, la inteligencia, la creencia, la emoción y el modo de vida del ser humano en un espacio y en un tiempo. Así, como observa Octavio Paz (1983: 21), «la obra es una forma que se desprende del suelo y no ocupa lugar en el espacio: es una imagen. Sólo que la imagen cobra cuerpo porque está atada a un suelo y a un momento». En consideración de Barthes, el escritor cumple una función determinada desde su propio ser:

Siempre ha sido así, sin duda: en cuanto un hecho pasa a ser relatado, con fines intransitivos y no con la finalidad de actuar directamente sobre lo real, es decir, en

---

<sup>2</sup> «La literatura tenía, si bien no una definición precisa, por lo menos un objeto, cierto es que conflictivo, métodos de acercamiento, un estatuto y una función en la formación cultural y en la formación de la memoria colectiva y del imaginario social» (Robin, 1993: 51).



definitiva, sin más función que el propio ejercicio del símbolo, se produce esa ruptura, la voz pierde su origen, el autor entra en su propia muerte, comienza la escritura.

(Barthes, 1987: 65)

El autor concibe la obra y, una vez terminada, el resto de los asuntos, como la interpretación y la evaluación, son llevados a cabo por los críticos y los lectores, lo que constituye una relación entre emisor (autor) y receptor (lector). Así demuestra la literatura sus características de recepción, circulación e influencia, puesto que, como manifestación cultural, en cuanto producto cultural, enseguida se expande.

La cultura nunca ocupa una sola montaña ajena al resto, como creyéndose el rey del mundo —«soy el número uno en el mundo»—, escondiéndose y aislándose generación tras generación, sino que es pública. Se expande independientemente del color de la raza humana y de la distancia geográfica. Llegando a hoy, la humanidad ha sido capaz de avanzar con los tiempos, tiene una comprensión de la naturaleza, la sociedad y de sí misma cada vez más profunda, y la clave está en el intercambio cultural.

(Ji Xianlin, 1997: 5)<sup>3</sup>

Cuando una literatura cruza su frontera, como consecuencia se produce un intercambio cultural. En realidad, la difusión de la cultura, y la literatura queda contenida en ella, es inevitable. Ji Xianlin, el erudito y comparatista chino, advierte de que las culturas pueden ser muy diferentes, pues cada una tiene su propia peculiaridad, pero aquellas que contienen semejanzas, similitudes y analogías tal vez podrían componer, integrar y agruparse en un mismo sistema. Bajo este criterio, Ji divide cuatro sistemas culturales: el sistema de la cultura china, la india, la árabe-islámica y la greco-romana.

En mayor grado, los tres primeros configuran el sistema de la cultura oriental; el último, el sistema de la cultura occidental, coincidiendo con los estudios binarios *East/West*<sup>4</sup>. Para Rudyard Kipling, «East is East, and West is West, and never the twain shall meet» (*apud* Zhang, 1988 [1907]: 114). El estadounidense de origen palestino

---

<sup>3</sup> La traducción es mía (las traducciones al chino son mías a no ser que se diga lo contrario).

<sup>4</sup> Los estudios de Este-Oeste abarcan el estudio de las relaciones entre la literatura occidental (Europa y América) y las no occidentales.

Edward W. Said expone que «[el orientalismo] es un estilo de pensamiento que se basa en la distinción ontológica y epistemológica que se establece entre Oriente y —la mayor parte de las veces— Occidente» (Said, 2015: 21). Según François Jullien, «entre las tradiciones alógenas de China y Occidente, que durante tanto tiempo se mantuvieron ajenas a toda relación de influencia, no hay comparatismo posible en el nivel de las deducciones a priori, salvo para afianzar aún más nuestros propios prejuicios» (Jullien, 2008: 24). Sin embargo, estas afirmaciones parecen en extremo exageradas y, a todas luces, imprecisas; la relación de dependencia es inevitable entre culturas, aunque sea de forma parcial, como veremos a continuación.

Es necesario para engrandecer la propia cultura reconocer la discrepancia, la heterogeneidad y la cultura «del Otro». Durante mucho tiempo se ha venido sosteniendo el estereotipo de que la civilización de Oriente es misteriosa e incomprensible. Esta visión, que se puede considerar un tanto radical, ha provocado tradicionalmente la exclusión de la literatura oriental de los estudios comparados, como puede verse en el caso del comparatista Weinstein que restringe el comparatismo literario al círculo de las literaturas europeas. Así lo señala la comparatista y sinóloga Pauline Yu en un artículo titulado «Alienation Effects: Comparative Literature and the Chinese Tradition»:

For someone attempting to study Chinese literature from a comparative perspective, the disincentives can be powerful. Many scholars of Western literature may briefly lend an interested ear to someone discussing an Asian literature but then lapse quickly from a rather patronizing tolerance to an all-too-visible impatience to get back to what really matters. The excuse, and it is a good one, is that the linguistic and cultural differences are so profound as to render futile or meaningless any attempts at serious comparative study. From the other side, the resistance has entrenched itself equally stubbornly.

(1988: 162)

En 《古今东西之争与中国现代文化的发展》 [«El debate entre Este y Oeste antiguo y moderno y el desarrollo de la cultura china moderna»]<sup>5</sup>, Tang Yijie (汤一介) (1997,) discierne dos etapas en el desarrollo de la cultura, a saber, la «aceptación» y el

---

<sup>5</sup> Las traducciones del nombre de los libros o artículos chinos al español transcritas entre corchetes sin cursivas son mías. La traducción de los artículos se transcribe entre corchetes y entre comillas dobles sin cursivas.

«divorcio». La «aceptación» se refiere a la compatibilidad con la cultura dominante y el rechazo a fuerzas discordantes, de tal manera que consolida y fortalece aquella; el «divorcio» se refiere a la crítica y el abandono, es decir, la negación y el escepticismo hacia la cultura dominante, de modo que formaliza el golpe y la subversión cultural. En cuanto el divorcio predomina las actividades de la recepción cultural, comienza el periodo de la transición cultural.

Asimismo, Ji señala la inevitabilidad del hecho del intercambio cultural y su multidimensionalidad, sin límite de tiempo ni espacio. Así ocurrió con la difusión del papel, que se inventó en China en el siglo I d.C., se expandió a los países árabes alrededor del siglo VIII y llegó a Europa en el siglo XII. Cuando una cultura se relaciona con otra, o bien se produce una adaptación, o bien un rechazo, o bien un cambio, o bien una neutralización. Un ejemplo bien conocido es el intento del misionero católico jesuita Matteo Ricci (1552-1610), que pasó casi treinta años en China divulgando el cristianismo, para tratar de hacer converger las dos culturas, Este y Oeste, recubriendo al cristianismo de un lustre de confucionismo, y cambiando algunas doctrinas católicas para adaptarlas a esta.

### **1.1.1. Relaciones culturales entre Este (China) y Oeste**

El intercambio cultural entre Este y Oeste tiene realmente una larga tradición. Cuando dos culturas entran en interrelación, sin duda alguna, ambas se transforman y se produce un desarrollo significativo y patente. En nuestro enfoque, vamos a observar la historia de las relaciones entre Este (China en particular)<sup>6</sup> y Oeste (como conjunto) con el objetivo de hallar un sostén para explicaciones posteriores. Para satisfacer dicho objetivo, recurriremos a los siguientes textos para comprender el encuentro entre los dos mundos y sus interrelaciones culturales: 《东西方议论集》 [Discusión entre Este y Oeste] de Ji Xianlin (1997, 季羨林), 《世界的中国观》 [El concepto mundial de China], de Xin Jianfei (1991, 忻剑飞), 《歌德与中国》 [Goethe y China] de Yang Wuneng (1991, 杨武

---

<sup>6</sup> «Este» es un concepto vago, China no puede representar a todo el Este u Oriente, ya que este último abarca un contenido mucho más vasto que un solo país. Aquí nos referimos a China como uno de los representantes más destacados en el contexto de «Este», pero por comodidad de expresión en esta tesis en general identificaremos al «Este» con China y al Oeste concretamente con España.

能), *China and Europe: Images and influences in sixteenth to eighteenth centuries*) por Thomas H. C. Lee (ed.) (1991), *The great encounter of China and the West, 1500-1800* de David E. Mungello (1992), *Translation and Creation Readings of Western Literature in Early Modern China, 1840-1918* por David E. Pollard (ed.) (1998), *Chinese Literature and European Context* por Marián Gálik (ed.) (1994), «The Myth of the Other: China in the Eyes of the West» de Zhang Longxi (1988), la tesis doctoral *Influence of Translation in Missionary Journals on Chinese Language and Culture (1815-1907)* de Yin YanAn (2013).

De las conclusiones extraídas por estos autores, podemos dividir en dos fases el intercambio cultural entre China y Occidente: antes de 1900, influencia unilateral de Este a Oeste; después de 1900, la influencia de Oeste a Este.

#### 1.1.1.1 Antes de 1900

Antes del comienzo del siglo XX se puede observar una orientación del mundo hacia China, de una Europa que recibe y que acepta la cultura de este país y el confucianismo. Los primeros vínculos entre China y Europa se remontan prácticamente al periodo de Homero, enlazados luego en el Oriente Próximo de la época romana y posteriormente por el mundo árabe. Fue el mercante y viajero italiano Marco Polo (1254-1324), uno de los europeos más influyentes y de los que más temprano llegó a China, diera a conocer mejor esta tierra y su civilización a través del célebre *Libro de las maravillas del mundo*<sup>7</sup>, se difundió una imagen de China como la de un país rico, de construcciones magníficas, población abundante, con una política resplandeciente, de vida confortable, y así un largo etcétera. En suma, con una mirada plagada de admiración.

En siglos sucesivos, innumerables jesuitas y viajeros occidentales emprendieron el viaje en busca de fortuna y con la estrategia de convertir China al cristianismo. Son especialmente relevantes las congregaciones religiosas de franciscanos, dominicos, agustinos y jesuitas. Aunque no eran suficientes para suponer amplias repercusiones dentro de China —ni siquiera para producir interacción cultural—, según Yang Wuneng

---

<sup>7</sup> El libro se titula así según la edición de Cátedra, también aparece en las portadas de otras ediciones españolas: *Viajes*, *Libro de las maravillas*, *Viajes (Libro de las Maravillas del Oriente)*, etc.

(1991: 7), se calcula que viajaron unos cuatrocientos cincuenta evangelizadores hasta el año 1780. Por lo tanto, hubo un cierto éxito en la misión evangelizadora:

Hasta 1610, había al menos 2.500 creyentes católicos incluyendo los eruditos-funcionarios del momento tales como Xu Guangqi, Li Zhizao, Yang Tingjun, etc [...]. Hasta 1639, había 38.000 creyentes en China, entre ellos, 140 eran de la familia imperial, 40 funcionarios, 70 o 80 concubinas y damas de honor, 14 funcionarios de rango alto, 10 candidatos de Jinshi, 11 candidatos de Juren. Hasta 1664, alcanzaba a 164.400 creyentes.<sup>8</sup>

(Xin Jianfei, 1991)

Aquellos fueron los autores que difundieron las primeras fuentes y materiales para introducir en China el cristianismo. A medida que pasaba el tiempo, se fue generando una auténtica fiebre por China en Europa, sobre todo en los siglos XVI y XVII, que alcanzó su cénit con el movimiento ilustrado y el Rococó del siglo XVIII, sobre todo en Francia, donde era conocida como *chinoiserie* y *grotesque*. Tales términos se refieren a la evolución del estilo oriental que se extendía y predominaba en Europa, y que destacaba tanto por el gusto por los objetos chinos, las cerámicas, las lacas, la seda, el té, las pinturas, etc., como por los estilos artísticos y las costumbres culturales, a saber, las sombras chinescas, el estilo arquitectónico, la horticultura, etc., y la afición por los pensamientos orientales transmitidos a través de los evangelizadores y viajeros que estuvieron allí, y las traducciones de multitud de obras. Sin embargo, no era arte chino, sino que «it combined Chinese subject motifs with European rococo style and was especially appropriate for highly decorated textiles and porcelains. While *chinoiserie* appeared distinctly Chinese to European eyes, Chinese viewers would have had difficulty recognizing this art as their own» (Mungello, 1999: 75). Aun así, también aparecieron en Europa diversas imitaciones como, por ejemplo, reproducciones de porcelanas chinas y de obras literarias chinas.

El mayor interés por la *chinoiserie* tuvo lugar en Francia, lo que puede atribuirse especialmente al rey Luis XIV (1638-1715), hijo de Luis XIII y Ana de Austria (hija del rey Felipe III de España), y su política diplomática hacia el Este. Evidentemente, las informaciones que dieron los jesuitas fomentaron un gran entusiasmo por China en Europa: desde las descripciones de la grandeza de este país asiático, como las famosas

---

<sup>8</sup> *Jinshi*, *Juren* se refieren a diferentes niveles de exámenes oficiales. Había tres niveles ascendientes: *Xiucan*, *Juren*, *Jinshi*, que equivalen actualmente a lo que sería grado, máster y doctorado.

palabras de Michal Piotr Boym, «China is a summary of the world» (*apud* Lee, 1991: 153), o del misionero dominicano español Navarrete (1616-1686) de que China había superado a todas las demás naciones, contribuyendo a encender la mecha que pondría en marcha las relaciones entre, en este caso, Francia y China. Luis XIV envió a cinco jesuitas calificados como «Matemáticos del rey» (Jean de Fontaney, Jean-François Gerbillon, Joachim Bouvet, L. D. Le Comte, Claude De Visdelou) en 1685 con propósito de establecer una relación científica con China (Xin Jianfei, 1991: 122-123). El emperador Kangxi les recibió con honor, y mostró su deseo de incrementar el número de jesuitas franceses. Por esto, Luis XIV volvió a enviar a otros diez jesuitas en 1698 en el barco *Amphitrite*, con lo que marcó un momento histórico: el inicio del comercio con China. Como resultado, mucha mercancía china llegó a una Europa en la que existía mucha demanda, puesto que el continente se hallaba en un momento en el que confluían la decadencia de los imperios portugués y español y el nacimiento de los imperios holandés y británico, que mostraban otro interés por el comercio con el exterior y la ocupación de las colonias de ultramar. Francia no tardó en seguir el mismo camino que sus vecinos, y pronto se convirtió en la nación más poderosa de la Europa del siglo XVIII. Asimismo, impulsó la comunicación intercultural entre ambos territorios. A su vuelta de China en 1699, el barco *Amphitrite* trajo a Francia los obsequios de Kangxi, cuarto emperador de la dinastía Qing, para el rey, entre los que había un sirviente chino para que pasase a formar parte de su séquito. De igual manera, en un siguiente viaje de 1701, desde Francia se llevaron regalos de Luis XIV para Kangxi, y fondos para comprar instrumentos astronómicos y establecer así una escuela donde los jóvenes chinos pudiesen estudiar las matemáticas occidentales y los jóvenes europeos, la lengua china (Lee, 1991: 154).

El entusiasmo que despertó la *chinoiserie* se manifiesta también en la abundante impresión de libros sobre China en el período que va del siglo XVI al siglo XVIII. Se pueden diferenciar dos tipos de tratados en Europa: los escritos por los evangelizadores y los viajeros que tuvieron contactos directos con China; las creaciones e invenciones de los interesados en esta, los cuales habían recibido y leído las obras de los autores que acabamos de mencionar, y también otras influencias. Entre estos últimos, la mayoría eran reportajes, introducciones generales sobre el país, el protocolo, la historia, la geografía y la astronomía, y la ciencia natural. Otros se centran en la gramática, los diccionarios y las traducciones de obras, sobre todo de los clásicos filosóficos del confucianismo.

Algunas de estas obras tuvieron gran difusión como *Historia de las cosas más notables, ritos y costumbres del gran reyno de la China* (1585), del prelado Juan González

de Mendoza; *De Bello Tartarico* (1654), *Novus Atlas Sinensis* (1655) y *Sinicae historiae decas prima res* (1685)<sup>9</sup> de Martino Martini; *An embassy from the East India Company of the United Provinces to the Emperor of China* (Amsterdam, 1665)<sup>10</sup>, de Johann Neuhof; *China Monumentis Illustrata* (Amsterdam, 1677)<sup>11</sup>, de Athanasius Kircher, S.J.; *Nouveaux mémoires sur l'état présent de la China* (1696), de L. D. Le Comte; *Description géographique, historique, chronologique, politique, et physique de l'empire de la Chine et de la Tartarie Chinoise* (1735), de Jean-Baptiste Du Halde. En este último libro por primera vez se tradujeron e introdujeron obras literarias chinas 《赵氏孤儿》 [*L'Orphelin de la famille Zhao*], 《今古奇观》 [*Spectacle curieux d'aujourd'hui et d'autrefois*], varias decenas de poemas de 《诗经》 [*Classique des vers* o *Libro de las odas*], *Libro de las mutaciones* y *Anales de primavera y otoño*. En el año 1761, el mercante inglés J. Wilkinson tradujo 《好逑传》 [*The pleasing history*]. Muchos de estos textos fueron leídos por los grandes eruditos europeos como el intelectual alemán Johann Wolfgang von Goethe.

De la misma forma emergieron una serie de obras creativas de temática china o cuyos autores europeos originalmente usaron nombres chinos. Esto es visible en obras como la novela *Viajes de Juan de Mandeville*<sup>12</sup> del inglés John of Mandeville (¿1300-1372?), que fue traducida a muchos idiomas y logró éxito y popularidad parejos a *Libro de las maravillas del mundo* de Marco Polo; la novela picaresca *Der abenteuerliche Simplicissimus Teutsch* del alemán H. J. Ch. V. Grimmelshausen (1669); la novela *Peregrinação* del portugués Fernão Mendes Pinto (1614); el libro de viajes *An Historical and Geographical Description of Formosa* (London, 1704)<sup>13</sup>. Algunos escribieron cartas criticando las costumbres occidentales y a la corte francesa, en especial como se puede leer en las *Lettres persanes* de Montesquieu y las de sus seguidores. Otros tomaron

---

<sup>9</sup> Se considera el primer libro escrito sobre la historia de China en lengua europea. Martini dató el comienzo de la historia de China en Fuxi (el fundador histórico de la civilización china) en 2953 a. C., lo que produjo una tendencia crítica antijesuitica porque el libro contradecía lo dicho por James Ussher en *Annals of the Old and New Testaments* (1650-1654). En dicha obra el autor fechaba la creación de Adán en 4004 a. C. y el diluvio universal y la construcción del Arca de Noé en 2349 a. C. Noé era considerado de esta forma un nuevo padre de toda la humanidad. Sin embargo, si la historia de China comenzaba antes del diluvio, entonces estaría negando a Noé el patriarcado universal.

<sup>10</sup> Libro con 150 ilustraciones, fue muy difundido, se tradujo en holandés, alemán, inglés y latín.

<sup>11</sup> El segundo libro con ilustraciones más influyente, tras el de Neuhof; Kircher (1601-1680) no visitó China personalmente, sino a través de las descripciones de los misioneros, así como la *Historia de gran reino de la China* del Fray Juan González de Mendoza que ejerció gran influencia sobre él.

<sup>12</sup> También existen otros títulos en los impresos españoles: *Viaje del Mundo*, *Libro de las Maravillas*, *Itinerario*, *Mar de Historias*, *Jardín de Flores Curiosas*, *Crónica del Mundo*, *Flor de Historias*.

<sup>13</sup> *Formosa* se refiere a Taiwán.

prestados nombres chinos para autores y personajes de sus obras con el fin de criticar la vida social o de crear un ambiente exótico para satisfacer el gusto del público lector.

Entre las obras traducidas, las traducciones de obras filosóficas sin duda gozaban de la mayor importancia si las comparamos con otros tipos. Se hace preciso mencionar algunas como *The great learning* traducida por el italiano Michele Ruggieri (1593)<sup>14</sup>; *Sapientia Sinica*, que contienen las *Analectas*, traducida por Ignacio a Costa y Prospero Intorcetta (1662); *Confucius Sinarum Philosophus, sive Scientia Sinensis* por Prospero Intorcetta *et alii* (París, 1687)<sup>15</sup>; *La morale de Confucius* por Louis Cousin (Ámsterdam, 1688)<sup>16</sup>; *Sinensis Imperii Libri Classici Sex* por François Noël (1711), en el que abarca la nueva traducción de tres de los cuatro libros confucianos, y que incluye asimismo el libro *Classi of Filial Piety*, conocido también como *Small Learning*, una colección de textos para niños; *Y-King, antiquissimus Sinarum Liber*, la traducción en latín del libro *Book of Changes*, hecha por Jean-Baptiste Régis junto con otros jesuitas de Mailla y de Tertre entre 1708 y 1723 (Lee, 1991: 36-40).

En suma, en el siglo XVII se observa una abundancia de obras traducidas, la mayoría al latín; en cambio, en el siglo XVIII, dado que los jesuitas franceses prevalecían entre los jesuitas de otras naciones como Italia, predominan las traducciones al francés; a partir del siglo XIX, y hasta nuestra era, sobresalen las traducciones al inglés. Innegablemente, puesto que se trata de la esencia de la cultura china antigua, el confucianismo construye el núcleo, la orientación del pensamiento, el canon de conducta y la ideología dominante para la sociedad feudal china, que duró unos dos mil años. Algunos incluso defienden que ciertos aspectos del pensamiento chino, en cierta manera, estimularon el movimiento de la Ilustración:

Can we claim that the philosophes of the Enlightenment were, at least partially, sons of China? In a way, yes: the debate over humanism begun during the Renaissance and the rediscovery of the Greek and Roman legacy were given fresh impetus by the «discovery» of Chinese civilization. But a closer analysis suggests

---

<sup>14</sup> Uno de los cuatro libros confucianos, los otros tres son: *Doctrine of the Mean* (s.f), *Analects of Confucius* (s.f) y *Mencius* (s.f).

<sup>15</sup> Traducción en latín, una de las traducciones más influyentes que logró una difusión extensa en Europa, marcó una representación de China y una percepción de los chinos muy positiva.

<sup>16</sup> Este destacado libro en francés fue manipulado por el francés Louis Cousin, editor de la revista *Journal des Savants*. No fue necesariamente él el traductor, sino que, como otros libros europeos de la época, fue publicado anonimamente o por un conjunto de escritores.



that the Enlightenment was wearing a fancy Chinese dress rather than concerning itself with the reality of an unknown civilization.

(Lee, 1991: 157)

La enseñanza del confucianismo se convirtió para los pensadores anticristianos de la Ilustración en pretexto e instrumento, puesto que constituía una filosofía no divina. Entre los intelectuales europeos del momento, como los alemanes Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) y Christian Wolff (1679-1754), François Quesnay (1694-1774) y los líderes de la Ilustración francesa, Voltaire y Montesquieu, entre otros, hallamos en todos ellos observaciones sobre China. Leibniz encontró en la filosofía confuciana la confirmación de las verdades universales<sup>17</sup>. Para Voltaire y Quesnay, quienes profesaban una gran admiración por China, esta ofrece un modelo político y una organización filosófica como arma en contra de la sociedad del absolutismo francés. La visión de Montesquieu es más bien crítica hacia su época, como puede apreciarse en las *Cartas Persas* (1721), donde hace reproches a la política francesa mediante la voz de un viajero chino; en *El espíritu de las leyes* (1748), por su parte, evaluó China tanto desde la historia, la política, la economía, la religión y las costumbres como desde los problemas sociales; la difusión de esta obra generó una enorme influencia tanto en Francia como en Europa, y llegó hasta China, que incluso la tomó como referencia para la elaboración de parte de su Constitución a principios del siglo XX<sup>18</sup>.

La fiebre por China se manifiesta también en la fundación de instituciones. En 1732, el misionero italiano Matteo Ripa (1682-1746), tras su regreso de China, fundó en Nápoles el *Collegio dei Cinesi*, que duró hasta 1888, en el cual formó a un total de 108 sacerdotes chinos. Parece ser que durante la famosa misión de Macartney a China (1792-1794), tuvieron que recurrir a dos alumnos (Paolo Cho y Jacobus Li) de esta escuela para que fueran intérpretes en el proceso diplomático entre China y Gran Bretaña, pues no existía intérprete de chino-inglés en ninguno de los dos países.

También cabe mencionar en este apartado al francés Louis Cousin (1627-1707) por su contribución a la revista *Journal des Savants*, en la que recopiló muchos reportajes

---

<sup>17</sup> Leibniz, uno de los protosinólogos europeos. En su directo contacto con el preeminente jesuita, matemático y sinólogo francés Joachim Bouvet, y gracias a su presentación de los diagramas en el libro *Book of Changes*, hizo el gran descubrimiento, mediante el encuentro entre Europa y China, de la revelación del sistema binario de aritmética. El diagrama del antiguo chino confirmó su noción de la visión matemática donde se podían ver los principios del universo.

<sup>18</sup> Véase Xin, J. F. (1991), «En la tempestad de la Ilustración-China en el mundo Occidental II». *Shi jie de zhong guo guan (El concepto mundial de China)*. Shanghai: Xuelin Publishing House, pp. 186-227.

y libros publicados sobre China, lo que supuso la difusión de esta cultura por el mundo occidental. Cousin fue asimismo quien promovió las traducciones de obras chinas de latín al francés, con lo que facilitó la recepción de estos tratados de temas chinos. Además, aparte del filósofo Leibniz, que mencionamos antes, se fundó la investigación *Clavis Sinica* con apoyo financiero del Margrave Elector de Prusia Friedrich Wilhem von Brandenburg (1640-1688), que tiene como representantes a los protosinólogos Andreas Müller (1630-1694) y Christian Mentzel (1622-1701): «The story of the Clavis Sinica shows how far China penetrated into European culture and also teaches us that the European intellectual world of that time was far more cosmopolitan in outlook than we sometimes think» (Mungello, 1999: 64). Tras las preparaciones llevadas a cabo por los protosinólogos, por fin se estableció la Academia de la Sinología en los primeros años del siglo XIX. Si en los siglos anteriores habían emergido muchos aficionados a la cultura china —los considerados protosinólogos—, a partir del siglo XIX empezó el estudio de la sinología desde un punto de vista muy serio, profesional y sistemático.

Pero quizá el ejemplo más representativo del beneficioso efecto resultante del intercambio cultural entre China y Occidente se muestra en Goethe (1749-1832), quien llegó a ser considerado el «Confuciano de Weimar». La difusión de la cultura china a través de los trabajos de los filósofos e intelectuales alemanes, Leibniz, Müller y Mentzel, principalmente, y de otros europeos como Voltaire, la popularidad del estilo rococó, la *chinoiserie*, fueron aspectos claves para el pensador alemán. De hecho, parece ser que en la casa de su infancia había un salón nombrado «Pekín» donde se exponían muebles y decoraciones chinas. Para celebrar su 32 cumpleaños hubo una actuación teatral de sombras chinescas. En su casa, en las riberas del Ilm, mandó construir un quiosco de estilo chino en el jardín. Y en 1818 incluso aprendió la caligrafía china con el sinólogo Heinrich Julius von Klapproth.

Esta serie de anécdotas vienen a probar que Goethe llegó a integrar la cultura china en su vida de manera inconsciente, a través del influjo que ejerció su padre en su educación. Por supuesto, también demostró afición por la literatura china. Múltiples fuentes como las cartas entre Schiller y él o las conversaciones con Johann Peter Eckermann ponen de manifiesto que Goethe había leído el libro del jesuita francés Jean-Baptiste Du Halde (1735), *Description géographique, historique, chronologique, politique, et physique de l'empire de la Chine et de la Tartarie Chinoise*<sup>19</sup>, que ya hemos

---

<sup>19</sup> Había ya aparecido la traducción al alemán de du Halde en 1747-49.

mencionado, en el cual se incluyen varias novelas cortas, cuentos y una decena de poemas del *Libro de Odas*, que posteriormente Goethe traduciría; basado en la traducción del teatro chino, *L'orphelin de la maison Tchao*, Goethe hizo una adaptación y lo publicó en 1748. Mediante la lectura de las obras de Matteo Ricci, de Marco Polo y otras de temática china, consiguió un conocimiento más profundo. Inspirado por la lectura de 《好逑传》 [*The pleasing history*], una novela china de principios de la dinastía Qing, propuso Goethe la famosa e influyente expresión «Poesía es la posesión universal del ser humano» en 1827; y entre febrero y agosto del mismo año leyó la colección de poemas *Cí* 《花笺记》 [*The Huajian Faction*], de los cuales tradujo cuatro del inglés al alemán, la traducción de 《玉娇梨》 [*Ju-kiao-li, ou les deux cousines*] en francés, la recopilación 《中国短篇小说集》 [*Contes chinois*] del francés M.M. Davis, y escribió *Chinesisch-Deutsche Jahres- und Tageszeiten* [《中德四季晨昏杂咏》, *Horas y estaciones del año sino-alemanas*]<sup>20</sup>.

La afición por la *chinoiserie* en el siglo XVIII, retrocediendo a este tema, no sólo refleja la influencia positiva de la cultura china en Europa, sino que también deja asomar su cosmopolitismo. Sin embargo, frente a la cultura cristiana europea, la reacción de China fue más bien negativa. Nos encontramos con un rechazo que vino desde arriba de la administración política. Apenas penetró en la vida popular de la población china, salvo por una mínima influencia en la corte:

When East and West first made contact, the Chinese emperor and his ministers could hardly bring themselves to understand the relation between China and other countries except in terms of an outmoded tributary framework, in which the Chinese emperor as the Son of Heaven and sovereign of the Middle Kingdom graciously accepted the respect and tribute foreign kings had to pay if they wished to contact or trade with the Celestial Dynasty.

(Zhang Longxi, 1988: 124)

La periodización de la misión católica, desde el siglo XVI al siglo XVIII, ante todo, se corresponde con el final de la dinastía Ming y el inicio y desarrollo de la dinastía Qing en China. El gobierno de la dinastía Qing, liderada por los manchúes, ante la frecuente amenaza de retomar el poder por parte de los Han, y algunos problemas con el carácter

---

<sup>20</sup> Véase Yang, W. N. (1991): *Gedde he Zhongguo* [*Goethe en China*]. Beijing: Sanlian Bookstore, pp. 24-36.

de los comerciantes de fuera, incrementó la resistencia a la recepción de cualquier cultura extranjera. Pese a esto, el primer emperador de esta dinastía, Shunzhi, mostró cierto interés por el cristianismo y trabó una gran amistad con el misionero Jean Adam Schall von Bell (su nombre en chino era Tang Ruowang, 汤若望, 1592-1666), y durante su reinado la propagación del cristianismo consiguió algún éxito. El historiador Shen Yunlong (沈云龙) apuntó en 《概况》 [La situación] que «[el joven emperador] visitó a la iglesia y la casa de Tang Ruowang, charlando con él con mucha devoción, pasaban horas y horas juntos, y si llegaba la hora de comer, comían juntos» (Xin Jianfei, 1991: 105). Pero el emperador murió joven, con apenas veintitrés años, así que esta recepción aparente no supuso un efecto global en la población. En lo sucesivo, se alzaron varios movimientos anticristianos: primero en Nanjing entre 1616-1621 y, posteriormente, en Beijing en 1660, movimiento que se conoció como «la lucha entre Yang Guangxian y los jesuitas». En 1692 el emperador Kangxi estableció oficialmente la tolerancia a la cristiandad —el interés por las tecnologías occidentales y la relación con el rey francés Luis XIV llevaron a legalizar la libertad de culto—. En 1721, no obstante, el emperador Yongzheng anunció que el cristianismo era paganismo, y de esta manera obligó a cerrar todas las iglesias. Aunque el proceso de la misión no finalizó por dicha prohibición, la presencia en la corte de los misioneros se restringió a aquellos con habilidades técnicas, pintores y arquitectos, primordialmente. El jesuita italiano Giuseppe Castiglione (nombre chino Lang Shining, 1688-1766) fue el artista jesuita con mayores dotes y más conocido. Sirvió a tres emperadores —Kangxi, Yongzheng y Qianlong—, y junto con otros artistas europeos, como Jean-Denis Attiret (1702-1768), estableció una especie de fusión ecléctica que configuró el estilo sino-europeo. Llamaban especialmente la atención las pinturas de tres dimensiones con sombras de los pintores chinos, entre los que se destacan Yu Wenhui, Ni Yucheng, Ding Guanpeng, Zou Yigui, Shen Quan, Jiao Bingzhen, todos ellos seguidores de las pinturas europeas.

Como obsequios a los emperadores chinos, los misioneros trajeron muchas obras de arte occidentales, la mayoría pinturas de tema bíblico, libros con ilustraciones y grabados.

Some of these European illustrations and engravings were reproduced in Chinese works of art. [...] These books were reproduced as part of the extensive Jesuit effort to translate European books into Chinese. By the end of the eighteenth century, over four hundred such translations had been produced in China.

Había alrededor de siete mil libros europeos en China, según el testimonio del literato chino cristiano Yang Tingyun (1557-1627), y parte de ellos se han conservado hasta hoy en la Biblioteca Beitang («Iglesia Norte») de Beijing. Pero solamente circulaban en la corte, así que la mayoría de la población no tenía acceso a ellos. Los misioneros españoles pretendían transmitir el cristianismo a la clase social china más humilde, pero recibieron una resistencia enorme, por lo que acabaron fracasando.

Los intentos de influencia a los grupos de intelectuales y a la población humilde no tuvieron éxito. Mientras que en Europa se veía con cierta excelencia la cultura china, en este último se centraban más en el estímulo propio y manteniendo un prejuicio irracional: a todos los «no-chinos» se los juzgaba como bárbaros e inferiores (por ejemplo, se consideraba a los europeos *fantasmas* por tener la piel blanca). Esta visión se puede observar en la carta del emperador Qian Long al rey de Inglaterra George III en 1793:

The virtue and prestige of the Celestial Dynasty having spread far and wide, the kings of the myriad nations come by land and sea with all sorts of precious things. Consequently, there is nothing we lack, as your principal envoy and others have themselves observed. We have never set much store on strange or ingenious objects, nor do we need any more of your country's manufactures.

(*apud* Zhang Longxi, 1988: 125)

A decir verdad, la *chinoiserie* disminuye con la llegada del embajador inglés Earl Macartney y su misión diplomática a la corte del emperador Qian Long en 1793. Observó Macartney la gloria de China, pero también los signos de su decadencia. Concretamente, el embajador compara a China con un gran barco hundiéndose, en peligro de encallarse (Mungello, 1999: 97). Esto no tardó en quedar demostrado, cuando en un breve periodo de tiempo tuvieron lugar la derrota en la Primera Guerra del Opio (China-Reino Unido, 1839-1842), la Rebelión Taiping (1850- 1872), la Segunda Guerra del Opio (China-Reino Unido y Francia, 1856-1860), la Primera Guerra sino-japonesa (1894-1895) y la Guerra de Asedio de las Legaciones Internacionales (1900), que acabó con la firma de la serie de tratados conocidos como Tratados Desiguales.

### 1.1.1.2. Después de 1900

Si en la primera fase del contacto entre China y Occidente se observa una influencia de la cultura de aquella sobre Europa, en la siguiente fase se produce todo lo contrario. Cabe mencionar que varios historiadores e intelectuales, como por ejemplo Mungello, opinan que el encuentro amigable entre ambos territorios finaliza en 1800 con la misión de Macartney a China, pues a partir de ese punto China entró en un largo de periodo de constantes guerras contra las potencias imperialistas occidentales; posee especial relevancia la Primera Guerra del Opio, que en 1840 terminó por convertir a Hong Kong en una semicolonias inglesa. Todo este periodo turbulento finalizó en 1911 con la Revolución de Xinhai y el fin de los últimos vestigios del régimen feudal. No obstante, el fuego no cesaría hasta la segunda mitad del siglo entrante, lo que dejó tras de sí un país pobre y atrasado. La consecuencia de estas circunstancias es una vertiginosa caída de su imagen y de su posición internacional. Dejó de ser admirada por los occidentales, lo que conllevó un reflejo en la literatura (los personajes chinos dejaron de ser los sabios plasmados en las obras europeas de siglos anteriores y se convirtieron en seres más bien negativos y humildes. Puede verse en *The Further Adventures of Robinson Crusoe* (*Más aventuras de Robinson Crusoe*) (1719) de Daniel Defoe, obra donde se presentan los personajes chinos descritos como pobres, astutos, cobardes e ignorantes; también en *Of Human Bondage* (*Servidumbre humana*) de William Somerset Maugham (1915), donde el personaje del señor Song es descrito como un seductor de la mujer occidental; de igual forma en una serie de novelas de Arthur Henry Sarsfield Ward (1883-1959), conocido también como Sax Rohmer, creador del famoso personaje Dr. Fu Manchú, un chino demoníaco, feroz, engañoso, obra esta que tiene gran divulgación debido a la películas de Hollywood, entre ellas *La máscara de Fu Manchú* (título original, *The mask of Fu Manchu*, 1932); este personaje en concreto va a configurar un prototipo negativo muy potente y ayudará a extender la falsa interpretación que ya venía produciéndose de la imagen sobre China. Y no sólo fue el Dr. Fu Manchú, Hollywood produjo varias películas de temas chinos durante este periodo, entre las que hay que destacar *The Forbidden City* (1918), *Mr. Wu* (1913), *Broken Blossoms* (1919), *The Bitter Tea of General Yen* (1933) o las distintas películas de Charlie Chan (1930-1940). Salvo el protagonista de estas últimas, el resto de personajes chinos en dichas películas constituyen una tendencia a lo que podemos denominar visión anti-China o visión peyorativa del inmigrante chino en la

primera mitad de este siglo en Estados Unidos, tendencia que se extendió también, por influencia, a otros países occidentales.

La decadencia del poder nacional dio lugar a una cierta discontinuidad en lo referido a la difusión de su cultura en el extranjero. Al entrar en el siglo XIX, la cultura china había dejado de ser la cultura popular y admirable de los siglos previos —la *chinoiserie*—, y no sólo eso, sino que incluso había sido olvidada. Salvo por los especialistas sinólogos, la cultura oriental apenas era conocida por la población occidental. De hecho, su imagen se ha transfigurado en tal grado que parece convertirse en una imagen, en una creación o invención occidental. Así lo expresa Said:

Oriente es una parte integrante de la civilización y de la cultura *material* europea. El orientalismo expresa y representa, desde un punto de vista cultural e incluso ideológico, esa parte como un modo de discurso que se apoya en unas instituciones, un vocabulario, unas enseñanzas, unas imágenes, unas doctrinas e incluso unas burocracias y estilos coloniales.

(Said, 2015: 20)

A partir de la Ilustración, «[...] la cultura europea ha sido capaz de manipular — e incluso dirigir— Oriente desde un punto de vista político, sociológico, militar, ideológico, científico e imaginario» (Said, 2015: 22). De hecho, según Zhang, «the monstrous unreason and its alarming subversion of Western thinking, the unfamiliar and alien space of China as the image of the Other threatening to break up ordered surfaces and logical categories, all turn out to be, in the most literal sense, a Western fiction» (1988: 110). Y añade que «many misconceptions were cultivated by philosophers and historians, particularly the one that China was in a state of eternal immobility and standstill, an idea elaborately developed and explained in the works of Hegel, Leopold von Ranke, and others —an idea that has become an integral part of the traditional image of China in Western eyes» (Zhang Longxi, 1988: 123).

Con respecto a esta última idea, no es extraña entonces la consideración de China como una sociedad inmóvil y estática, si pensamos en la ideología dominante del confucianismo y en el sistema político del absolutismo con que fue gobernada durante dos mil años, el sistema de examen imperial funcionarial chino que se practicó durante 1300 años, la poca evolución del chino escrito antes de 1900, el escaso desarrollo de los

géneros literarios que tenían que competir con la poesía, forma literaria superior hasta 1900 porque estaba incluida en el examen imperial, etc.

Lo expuesto anteriormente es una pequeña muestra de la repercusión que el encuentro entre China y Occidente ha supuesto para ambos territorios a lo largo de la historia. Las invasiones de las potencias imperialistas<sup>21</sup> impulsaron al inocente pueblo chino a despertarse del bonito ensueño de ser los hijos de la dinastía celestial, y de ahí emergieron irreconciliables conflictos y crisis ideológicas. Como reacción surgió el Movimiento de Autofortalecimiento (1861-1895), que tenía como propósito aprender la técnica y dominar los conocimientos científicos de Occidente. Por este motivo, se introdujeron numerosas técnicas modernas y multitud de monografías, obras literarias y no literarias. Con la reforma de la educación se fundaron treinta escuelas modernas para formar especialistas en ciencia, en asuntos militares y en interpretación y traducción. También se empezó a mandar a alumnos a estudiar al extranjero con apoyo financiero del Estado, los cuales se convirtieron posteriormente en innovadores y precursores en el proceso de la occidentalización de China. Hay que destacar al pensador y traductor Yan Fu (严复, 1854-1921), que estudió dos años en Inglaterra y tradujo obras de Herbert Spencer, John Stuart Mill, Adam Smith y T. H. Huxley, obras que podemos considerar civilizadoras en el siglo XX para China. Este movimiento fracasó finalmente por la represión de la emperatriz Cixi (慈禧), pero el deseo de reformas por parte de los intelectuales hizo que la historia se repitiera en sucesivas ocasiones: acaeció la Reforma de los Cien Días, comprendida entre junio y septiembre de 1898 y liderada por el joven emperador Guangxu con ayuda de varios intelectuales (Kang Youwei, Liang Qichao y Tan Sitong, entre los nombres más importantes). Dicha reforma profundizó en reformar la economía, la educación, los asuntos militares, el sistema político y la burocracia; pero fracasaron igualmente debido a la fuerte resistencia de la regencia de Cixi. No obstante, se tomaron seriamente en cuenta los éxitos logrados con la reforma de la educación, el principal de ellos fue la fundación de la Universidad Imperial de Pekín (京师大学堂), posteriormente conocida como Universidad de Pekín, y hoy la más prestigiosa

---

<sup>21</sup>Fueron los ingleses los primeros que abrieron la puerta de China al comercio con Occidente, recurriendo a veces a la fuerza tal como ocurrió en la Guerra de Opio y forzando a China a firmar muchos tratados desiguales con Occidente. Inma González Ruy (2013: 156) utiliza los términos “agresión y expoliación” para describir este hecho: «España no llegó a estar entre los países que componían la Alianza de las Ocho Naciones y, por tanto, no participó en la política de agresión y expoliación patrimonial de 1900».



universidad de China, que fue el centro del Movimiento de la Nueva Cultura y el Movimiento de Cinco de Mayo. Hubo otros éxitos como el hecho de insertar en todas las escuelas la enseñanza de estudios occidentales, la abolición del Baguwen<sup>22</sup> en el examen imperial chino, la fundación de instituciones de traducción y la iniciativa de enviar a alumnos a estudiar a Japón.

Como la crisis no se resolvía —no bastaba con las reformas anteriores, que habían resultado mayoritariamente un fracaso—, a comienzos del siglo siguiente estalló la Revolución de Xinhai, el más radical cambio de la historia china, que tuvo lugar en 1911, y que acabó con los Qing, la última de las dinastías reales que había durado cerca de cuatro mil años. Dentro de las fuerzas del apoyo de la Revolución, fueron estudiantes chinos e intelectuales que habían estudiado o estudiaban en el extranjero los que ejercieron un papel fundamental como líderes del movimiento. Se calcula que unos 10.000 estudiantes chinos se fueron a Japón para estudiar en 1900; el número había alcanzado los 20.000 en 1904, puesto que Japón, tras la Restauración Meiji, había emprendido una serie de reformas también consistentes en la occidentalización del sistema político, económico y educativo durante el periodo de 1860 a 1880, y había estimulado el rápido desarrollo del país. Es importante recordar que el presidente de la República de China y fundador del partido Guomindang que había establecido la Sociedad de la Alianza en Tokio en 1905, fue educado en Estados Unidos entre 1878 a 1883, bautizado cristiano en Hong Kong en 1884, encarcelado en Inglaterra en 1896 por la embajada de la dinastía Qing en Londres y, posteriormente, debido a la difusión de este hecho en los medios —lo que lo hizo un asunto internacional—; también tuvo relación con el famoso sinólogo inglés Herbert Allen Giles<sup>23</sup>. En general se puede asegurar el hecho de que en Japón habían estudiado muchos de los intelectuales chinos, los cuales recibirían allí una educación e ideología de tipo occidental.

Si bien el proceso de cristianización de China se mantuvo más o menos candente, se puede apreciar un cambio de actitud en los misioneros extranjeros, debido a que la firma de la serie de Tratados Desiguales<sup>24</sup> entre esta y otras potencias extranjeras puso fin

---

<sup>22</sup> Ensayo en ocho partes, era un tipo de ensayo que hacían los candidatos para aprobar los exámenes para ser funcionario durante la dinastía Ming y Qing.

<sup>23</sup> Herbert Allen Giles (1854-1935), sinólogo inglés, fue diplomático de Inglaterra en China durante el periodo de 1867 a 1892, inventó el sistema de romanización del idioma chino Wade-Giles junto con Thomas Wade.

<sup>24</sup> El uso de este término en libros chinos es común, en Occidente, por ejemplo, en el artículo «Se hizo camino al andar: cómo se trenzaron las relaciones entre China y España» de Folch Fornesa también aparece este término («La creciente presión de los europeos y los primeros tratados desiguales que China se veía

a la admiración hacia el antiguo imperio oriental. De hecho, el cambio en los misioneros se volvió palpable porque de repente parecían empeñados en difamar el atraso y fealdad de esta civilización para así poner de relieve la superioridad de la cultura propia. Cabe mencionar aquí al misionero estadounidense Arthur H. Smith, quien publicó una serie de artículos negativos sobre el pueblo chino en el periódico *North China Daily News* en 1889, y más tarde, el libro *Chinese Characteristics* en Nueva York en 1894, que fue traducido al japonés en 1896 y tuvo una gran influencia entre los estudiantes chinos en Japón por aquel entonces. Una percepción parecida de China se halla también en *Real Chinaman* (1895) del misionero y diplomático estadounidense Chester Holcombe, *Lights and Shadows of Chinese Life* (1909) y *Men and Manners of Modern China* (1912) del inglés John Macgowan, y *The Land of the Blue Gown* (1926) Archibald Little, por mencionar los más relevantes.

Por una parte, es innegable que estos libros llevan consigo prejuicios personales procedentes del eurocentrismo, tendencia a sublimar la cultura europea sobre el resto, y de los nacionalismos, pero, por otra, la percepción y las imágenes de China a ojos de aquellos que habían vivido allí y que habían tenido contacto directo con el país ofrecen y revelan ciertos problemas y defectos de una sociedad por mejorar que no podrían haber sido vistos sino de cerca. Como fundador y precursor de la nueva literatura china, Luxun (鲁迅, 1881-1936)<sup>25</sup>, en el prólogo de su colección de novelas cortas 《呐喊》 [*Call to arms*] (1922) propuso la metáfora de la casa de hierro:

Imagine an iron house having not a single window and virtually indestructible, with all its inmates sound asleep and about to die of suffocation. Dying in their sleep, they won't feel the pain of death. Now if you raise a shout to wake a few of the lighter sleepers, making these unfortunates few suffer the agony of irrevocable death, do you really think you are doing them a good turn?

(Lu Xun, 1996: 241)

Lu Xun, interesado en aquellos libros que tratan sobre la percepción de China, quería que sus obras fuesen leídas por los chinos como libros de reflexión sobre su propia

---

obligada a firmar hacían evidente la necesidad de un conocimiento más pormenorizado del amenazante mundo exterior» (Folch Fornesa, 2013: 29)). En todo caso, señala Said que, «la estrategia del orientalismo ha dependido de esa superioridad *de posición* flexible que sitúa a Occidente ante una serie completa de posibles relaciones con Oriente sin que Occidente pierda nunca la ventaja» (2015: 27).

<sup>25</sup> Lu Xun es un seudónimo, su nombre real es Zhou Shuren.

cultura y el momento que les había tocado vivir. Los chinos eran conocidos por aquel entonces como los «hombres enfermos de Asia Oriental» (*Sick man of East Asia*); fue Liang Qichao, como representante de los intelectuales chinos, quien usó por primera vez esta expresión para describir a sus conciudadanos: «El pueblo chino — hombre enfermo de Asia Oriente, cuya indolencia ya conlleva larga historia» (《新民说》 [*Nuevas palabras*], 1903). A la vez, se trataba a los occidentales de 洋大人 («excelentísimos señores»), y así es como surgió el *adulacionismo* hacia el Occidente en la extensión de todo el territorio chino. Dicho fenómeno provocó una enorme fiebre por estudiar en países extranjeros. En efecto, Japón dejó de ser el único y principal país de destino para los estudiantes chinos, y el rango de elección se amplió a Estados Unidos, Inglaterra, Alemania, Francia, Italia, etc. Ya en las memorias de Ji Xianlin, recogidas en su libro 《留德十年》 ([*Diez años estudiando en Alemania*], 2009 [1992]), aparece la expresión «la fiebre de estudiar en el extranjero», fenómeno parecido al que existe hoy día, y la refleja como una tendencia que se extendía por toda China. En el país era frecuente escuchar dos frases sobre la insuficiencia de tener un título chino emitido en China: «La graduación equivale al desempleo» y «hay que hacer esfuerzos para obtener un bol». Así era en los años 30, pero «si una persona pudiese estudiar fuera, es decir “dorarse” en el extranjero, se convertiría en un “producto popular” que se agotaría enseguida cuando volviera a China» (2009: 152). Así sucedió que, en la primera mitad del siglo XX, los máximos representantes de la erudición literaria china habían estudiado mayormente fuera. Fue el caso de Qian Zhongshu, Yangjiang, Xu Zhimo, Lao She, Ba Jin, Bing Xin, Zheng Zhenduo, Feng Youlan, Hu Shi, Lin Huiyin, el historiador Qian Mu y Chen Yinge, entre otros, todos ellos autores y traductores de obras. Incluso algunos escribieron textos en inglés, como Lin Yutang con sus novelas *My Country and my People* (1935) y *Moment in Peking* (1939).

En aquel nuevo siglo se inició también la tendencia de los intelectuales chinos de traducir obras extranjeras. Como hemos mencionado antes, desde finales de la dinastía Qing ya se habían venido fundando varias oficinas de traducción del gobierno, como la famosa Oficina de Traducción Jiangnan. Entre sus traductores más célebres destacan las de Yan Fu (1854-1921) y Lin Shu (1852-1924). Yan representaba a los que tenían conocimiento de idiomas extranjeros, mientras que Lin, a los que no, pero que trabajaban colaborando con los misioneros y extranjeros y obtenían una traducción oral a través de ellos. Otro rasgo que se debe apuntar es que, dado que se trataba de los primeros

traductores chinos, las traducciones se hacían en el chino clásico *Wenyan* —usado por las élites educadas—, no en el chino *Baihua* —lengua franca basada en el chino del norte, usada para las novelas y los diálogos en el teatro—, como demuestra la traducción de *La Dame aux camélias* ([《茶花女》 *Chahua nü*], de Lin (1899). Es en la Nueva Cultura cuando las traducciones al *Wenyan* son sustituidas por el *Baihua*, que produjo un aumento en la alfabetización y conllevó la divulgación de la narrativa y su popularización como entretenimiento para el pueblo.

La traducción como disciplina aumentó notablemente tanto que casi alcanzó a la publicación de obras originales. Según cálculos del investigador japonés Tarumoto Teruo, había 1.016 obras de traducción frente a 1.288 obras originales en chino en el periodo de 1840 a 1911 (Pollard, 1998: 6). «In both Japan and China the initial interest in Western literature was to learn what made Westerners tick, what it was that gave them an edge in the here and now over other races, what expressed and accounted for their “spirit”» (Pollard, 1998: 17). Y ¿qué se estaba traduciendo en semejante volumen de obras? Se traducían sobre todo poesía y novelas, y, escasamente, obras de teatro. Entre los poemas traducidos, tenían especial relevancia los de Baudelaire, Verlaine, Schnitzler, Wilde y Beardsley.

Indudablemente, en los contactos entre China y Occidente los misioneros han ejercido un papel fundamental. Sus colaboraciones dieron a conocer y difundir la cultura china en Europa y la cultura europea en China, que con el tiempo profundizaron en el conocimiento mutuo. Otra contribución suya que se destaca en este siglo es la fundación de revistas y periódicos. Hubo seis de ellos en chino: 《东西洋考每月统纪传》 [Investigación de Este y Oeste Mensual], 《格致汇编》 [La Investigación], 《六合丛谈》 [Shanghai Serial], 《遐迩贯珍》 [Chino Serial], 《中西闻见录》 [La Revista de Pekín], 《中西教会报》 [La Religión Este y Oeste], 《小孩月报》 [Niños], 《万国公报》 [La Revista Global]; y tres en inglés: *Chinese Repository*, *China Review* y *The Chinese Recorder and Missionary Journal*, que tienen una repercusión mucho más profunda en la comunicación cultural. La más influyente, sin embargo, siguió siendo la revista 《万国公报》 [*A Review of the Times*, también conocida como *The Globe Magazine*] fundada y editada en 1868 por el misionero americano Young John Allen con propósito de diseminar conocimientos sobre países extranjeros, desde la geografía, la historia y la política hasta la civilización, la religión, la ciencia o el arte: «Its circulation rose from 1.000 in 1889 to

38.400 in 1898, and 54.000 in 1903, during which time it had close links with reformist Chinese intellectuals» (Pollard, 1998: 7).

No sólo se contó con la colaboración de los misioneros, también de otros occidentales que no lo eran. Cabe mencionar aquí que, de hecho, la primera revista de la literatura china *Yinghuan suoji* [*Scraps from Land and Sea*] fue fundada en 1872 en Shanghai por el inglés Ernest Major (1841-1908), propietario también del periódico *Shenbao*<sup>26</sup> (《申报》, 1872-1949). En ella se publicaba poesía, prosa, como relatos de ficción, así como traducciones de novelas extranjeras. Autores como la estadounidense Pearl Sydenstricker Buck (1892-1973), ganadora del Premio Nobel en 1938, quien pasó la mitad de su vida en China, encontraron salida en ella. Del centenar de obras que escribió, muchas presentan un retrato de China de lo más variopinto. Especialmente destacable es la novela *The Good Earth* [*La buena tierra*] (1931), con la que ganó Premio Pulitzer en 1932, cuya historia está basada en su experiencia en China. Otra es la autora y periodista estadounidense Emily Hahn (1905-1997), la cual vivió y trabajó en Shanghái y Hong Kong durante los años 30, lo que hizo que se relacionara con grandes figuras de la sociedad china del momento como las hermanas de Song o el poeta Shao Xunmei. Sus obras, *China to Me: A Partial Autobiography* (1944), *The Picture Story of China* (1946), *Chiang Kai-shek: An Unauthorized Biography* (1955), *China Only Yesterday, 1850-1950: A Century of Change* (1963) sirvieron para abrir las puertas de esta cultura al resto del mundo.

Frente a la posible restauración de la monarquía —de hecho, Yuan Shikai, como presidente de la República de China, declaró la restauración en diciembre de 1915—, Yuan publicó una serie de dogmas educativos, en los que destacaba la importancia del estudio del confucianismo, es decir, de reconocer que el absolutismo iba en contra de un gobierno democrático. En este contexto estallaba el Movimiento de la Nueva Cultura, que acudía a inspirarse en Occidente con el fin de promover el espíritu de la democracia y la ciencia, y que criticaba y negaba el valor de la propia cultura. Este movimiento está representado por la fundación de la revista 《新青年》 [Nueva Juventud], conocida también por su nombre en francés *La Jeunesse*, nombre que aparecía también en la portada como homenaje a Francia.

---

<sup>26</sup> «It was first introduced into China under the ægis of an Englishman who was the nominal editor of the Shên Pao or Shanghai News, still a very influential newspaper. For a long time the authorities fought to get rid of this objectionable daily, which now and again told some awkward truths, and contained many ably written articles by first-class native scholars» (Giles, 2013: posición en Kindle5271-5274).



Revista 《新青年》 [Nueva Juventud]

Hay que mencionar que algunos intelectuales también criticaron el hecho de la negación de la propia cultura china tradicional y la occidentalización total del Movimiento de la Nueva Cultura. Por su parte, otros, en los que latía el deseo urgente de la reforma, tenían dos visiones diferentes del camino que había que seguir para lograrla: una facción, representada por Chen Duxiu, sostenía la necesidad de criticar la cultura tradicional y propagar el pensamiento del marxismo; la otra, liderada por Hu Shi, insistía en rechazar el marxismo y, en su lugar, apoyar el movimiento de Baihua (白话文) —la vulgarización del chino tradicional Wenyan— y sustituir el confucianismo por el pragmatismo de los nuevos tiempos. A partir del Movimiento del Cuatro de Mayo de 1919, la difusión del marxismo alcanzó una nueva magnitud que supuso la emersión de la clase proletaria. Así se estrenó el Partido Comunista encabezado por Chen Duxiu y Li Dazhao el 1 de julio de 1921. Desde que en 1949 se fundara la República Popular de China, es el partido gobernante hasta la actualidad, de modo que China se ha convertido en uno de los escasos países cuyo sistema hoy está basado en el socialismo y no el capitalismo. Entre 1966 y 1976, la conocida como Revolución Cultural, o también conocida como los «Diez años de catástrofe», dejó las actividades culturales paralizadas, pues se criticaba sin descanso la antigua cultura china y, en concreto, el confucianismo. Este movimiento hizo un enorme daño a la cultura tradicional china, con la pérdida de importante patrimonio cultural, persecución a los intelectuales y purgas con miles de víctimas.

Respecto de las interacciones culturales entre China y otros países desde el estallido de la Guerra sino-japonesa en 1937, se puede considerar que hasta los años 80 fueron realmente escasas. La situación empezó a superarse a partir de esta década, y muy

especialmente en el siglo XXI gracias al proceso de la globalización y al desarrollo de las tecnologías informáticas que han hecho que la comunicación supere las distancias geográficas con inmediatez.

A pesar de lo sucedido y de los prejuicios hacia China, la sinología ha conseguido consolidarse mediante la fundación de instituciones en diversos lugares en el mundo, primordialmente Estados Unidos, Inglaterra, Alemania y Francia. La sinología ha dado así un gran paso hacia lo científico y hacia lo sistemático. Hace 100 años el estudio se centraba en los textos antiguos, principalmente los de los filósofos como Confucio, Mencio, Laozi, la poesía de la dinastía Tang, los poemas *Cí* de la dinastía Song, etc., es decir, los clásicos, por lo que, en palabras de Mungello (1999: 98): «China became an object of merely exotic interest because of its past and was no longer important as a source of current knowledge». En cambio, a partir de la nueva apertura de China en los años 80, las interrelaciones con Occidente han aumentado considerablemente, y aún mucho más en los últimos años. Se puede apreciar el interés del público lector occidental hacia esta cultura si consideramos la cantidad de traducciones de obras chinas difundidas en el extranjero. Actualmente, la sinología<sup>27</sup> ha logrado un cierto desarrollo, y no solamente sobre la China antigua sino también sobre la China moderna y contemporánea. Con el establecimiento de los estudios de Este-Oeste, sin duda, se abre un nuevo horizonte que permitirá una interacción cultural más profunda.

En las últimas cuatro décadas, el desarrollo de la economía china es tal que su concepción general es la considerarla como una gran potencia, la segunda economía mundial: «Hace tiempo que China dejó de ser un país inmensamente poblado y pobre irradiado por sueños utópicos y trasnochados que sacudían su devenir de forma trágica. Hoy, China es un actor global cuya significación en todos los órdenes crece cada día que pasa» (Ríos, 2014: 15). Ante el gran desafío que plantea la globalización, China abre sus puertas, colabora y participa en foros y organizaciones internacionales para la negociación del libre comercio y para permitir la inversión extranjera. Consecuentemente, su relevante papel económico a nivel global tiene su influencia al nivel cultural. Consciente de este hecho, el gobierno chino se ha esforzado en elevar el gasto para promover la cultura de China, en desarrollar las industrias culturales. Esta estrategia ha

---

<sup>27</sup> Para saber más acerca de la sinología, son imprescindibles el libro de *Biblioteca Sínica* de Henri Cordier y *China in Western Literature: a Continuation of Cordier's Biblioteca Sinica* (1958) de Yuan Tongli (袁同礼).

sido discutida y planteada en varios congresos de capital importancia en los últimos años: en el XII Plan Quinquenal de China (2011-2015) y en XVIII Congreso del Partido.

Sobre el aspecto de la educación, se observa una tendencia hacia la internacionalización de la educación en China: se alienta a los estudiantes chinos a estudiar fuera y se recibe a un creciente número de alumnos extranjeros. Según informó el periódico *Diario del Pueblo* (《人民日报》) el 1 de abril de 2018, durante el año 2017, vinieron a estudiar a China 489.200 alumnos extranjeros procedentes de 204 países, un aumento del 18,62% en comparación al 2016; un 11,97% de ellos obtuvieron una beca del gobierno chino. Con respecto a la especialidad que eligen, el 48,45% eligieron cursar las ramas de humanidades (Lengua y literatura china, principalmente). Asimismo, en otra dirección, el número de estudiantes chinos que estudian en el extranjero alcanzó el número de 608.400 en el mismo año, lo que supone un aumento del 11,74%. Y los últimos 40 años, se calcula que hay al menos cinco millones de alumnos chinos que han estudiado en el extranjero, tomando los países más desarrollados como destinos preferentes: en Europa destacan Inglaterra, Francia, Alemania, etc.; en Norte América, Estados Unidos, Canadá, etc.<sup>28</sup> Los convenios establecidos entre las universidades chinas y extranjeras para el intercambio de alumnos también han favorecido y facilitado esta movilidad, ofreciendo una oportunidad de completar la formación académica realizando una estancia de un periodo breve, de forma que los alumnos puedan tener una experiencia personal en un ambiente cultural diferente.

Por otro lado, la Literatura china ha experimentado un *boom* en el mercado internacional literario. Tras la concesión del premio Nobel a Mo Yan en el 2012, ha habido un mayor interés por este mercado. En efecto, una treintena de autores chinos han sido ganadores de los premios literarios más prestigiosos del mundo. Entre ellos destacan Liu Cixin (刘慈欣)<sup>29</sup>, ganador del premio Galaxy y el premio Hugo; Mai Jia (麦家)<sup>30</sup>, cuyos libros (*El don* y *En la oscuridad*) han sido compilados por *Penguin Modern Classics*; Hao Jingfang (郝景芳) fue premiada con el Hugo en 2016 por su relato *Plegable*

---

<sup>28</sup> Datos oficiales reflejados en “Diario del Pueblo”. Véase en: [[http://www.gov.cn/xinwen/2018-04/01/content\\_5278951.htm](http://www.gov.cn/xinwen/2018-04/01/content_5278951.htm), fecha de consulta: 1 de Junio de 2018].

<sup>29</sup> Su trilogía *El problema de los tres cuerpos*, *El bosque oscuro* y *El fin de la muerte* ha sido publicada sucesivamente desde 2016 en España con mucho éxito.

<sup>30</sup> El autor visitó España en el 2014 para promocionar su libro en el mundo hispánico. Véase en: [[https://elpais.com/cultura/2014/06/24/actualidad/1403617161\\_754164.html](https://elpais.com/cultura/2014/06/24/actualidad/1403617161_754164.html), fecha de consulta: 12 de Junio de 2018]. Actualmente hay dos novelas suyas publicadas en castellano: *El don* (2014) y *En la oscuridad* (2016).



*Pekín*; etc. Cada vez hay más autores chinos conocidos por los lectores en Occidente. Los factores parecen ser múltiples, aparte de la difusión que los grandes premios literarios ofrecen: el aumento de traductores que suprime la barrera lingüística; el interés propio por la cultura china; el crecimiento de estudiantes de chino; el desarrollo de la sinología en las instituciones de educación superior; la promoción de editoriales cada vez más profesionalizadas, etc. Y viceversa, los *best sellers* mundiales también se difunden entre los lectores chinos rápidamente. Hoy día, con el desarrollo de los medios electrónicos de comunicación, que ha cambiado en cierta manera la fuente de recepción, el mundo se convierte en una verdadera “aldea global”.

### 1.1.2. Relaciones culturales entre China y España

Frente a la gran cantidad de tratados que examinan las relaciones entre China y otros países europeos, en particular Francia e Inglaterra, en relación, hay pocos estudios sobre las relaciones culturales entre China y España, aunque cada vez este tema cobra más importancia. Entre las más consultadas: *Historias de las Relaciones Sino-Españolas*, del historiador chino Zhang Kai (张凯, 2013); *China en la Literatura Hispánica*, del hispanista Manuel Bayo (2013); *Primitivas relaciones de España con Asia y Oceanía*, del historiador español Carlos Sanz (1958); *Imagen del mundo hacia 1570, según noticias del Consejo de Indias y de los tratadistas españoles*, de Gonzalo Menéndez Pidal (1944); *Las miradas entre España y China. Un siglo de relaciones entre los dos países (1864-1973)*, de José Eugenio Borao Mateo (2017); «Fuentes para el estudio de la historia común de China y España» del hispanista Pablo Jauralde Pou (2015); «La invención de China: Mitos y escenarios de la imagen ibérica de China en el siglo XVI», del sinólogo Manuel Ollé. En estos estudios voy a basar mi resumen histórico.

#### 1.1.2.1. Contacto indirecto del siglo I al siglo XIX: el estereotipo de China como mito en España

Carlos Sanz comienza su capítulo «Primitivas relaciones de España con China (Asia) y Oceanía» con la siguiente reflexión:

Las relaciones de España con Asia y Oceanía se remontan a los tiempos de Aristóteles, Eratóstenes, Estrabón y Séneca, cuando estos insignes autores dejaron en sus famosos escritos la marca literaria de una probable y aun fácil navegación entre las costas de la Iberia y de la India.

(Sanz, 1958: 35)

A la misma conclusión llegó Menéndez Pidal: «Asia se estudia en Mela, Estrabón, Ptolomeo, San Anselmo y Aristóteles». Añade el autor que:

Ni siquiera se recogen los casi entonces triseculares relatos de Marco Polo, pero sí se alude por extenso a los salvajes asiáticos que tienen los pies vueltos del revés y

a los que tienen uno sólo, y «tan grande, que echados en el suelo, levantado el pie, se hacen sombra y se defienden del sol», y a los que no tienen boca y se sustentan de sólo «buenos olores».

(Menéndez Pidal, 1944: 2)

Por lo tanto, se remontan al periodo helenístico parte de las primeras referencias asiáticas en estas grandes obras maestras de la civilización europea, lo que posibilita una conexión entre China y España de unos dos mil años de antigüedad. Los historiadores afirman que la Ruta de la Seda se iniciaba en la ciudad china de Chang'an y finalizaba en España durante el periodo referido del siglo I al siglo V de la era Cristiana (Zhang, 2013: 9-21).

Las actividades comerciales manifestaron su auge desde el siglo VI al XV por la difusión del papel, la imprenta, la pólvora, la técnica de la fundición de hierro, la cría de los gusanos de seda, la exportación de seda y de especies de China a España. Derivado de estas interacciones comerciales, surgieron en España unas imágenes mitificadas sobre China, llamada entonces Catay, de carácter grandioso y admirable. Fue el viajero español Benjamín Tudela, uno de los primeros aventureros europeos que llegó a este país lejano, el que por primera vez dio referencias sobre esta tierra en su libro *Viajes de Benjamín Tudela, 1160-1173*, que alcanzó un gran éxito editorial en Europa.

Otra obra que tuvo mayor trascendencia, sin duda alguna, es la de *Libro de las maravillas del mundo* de Marco Polo, que nos dejó una imagen de China como lugar de opulencia. Este libro, junto al libro del embajador Ruy González de Clavijo (¿-1421), *La Embajada al Tamerlán* (1403-1406), dio a conocer el imperio chino y fue muy influyente en la Edad Media europea, produciendo, en último término, un cambio en la estructura política mundial al descubrirse América, —es sabido que el destino del viaje de Colón era Asia—, y la colonización y occidentalización ejercidas por Europa en Asia en los siglos siguientes. Señala Sola García (2015: 33) que,

Colón, que en aquel momento creía transitar por las islas de Cipango (Japón), confundía las proporciones del Catay de Marco Polo: de región a ciudad, pues este viejo topónimo medieval definía en Europa un amplio territorio de la actual China. Esta información da cuenta de nivel de confusión existente por los europeos de finales del siglo XV sobre el Oriente asiático.

Fueron tres motivos primordiales los que estimularon a la exploración: la búsqueda de riqueza, la ambición política del poder y la expansión de la fe. La evangelización jugó un papel fundamental para las comunicaciones Este-Oeste. Advierte Sanz (1958: 20) que:

España creyó en el común destino de la humanidad, y con ansias incontenibles de redención, se entregó a la ingente tarea de unificarla dentro del mismo espíritu y doctrina que enseña a todos los hombres la igualdad de su origen y también de sus derechos.

La conciencia universal de la Monarquía Hispánica y el deseo de engrandrar la patria fueron otros factores provocantes que condujeron a los navegantes españoles a ponerse en camino hacia la incógnita Oriente, que acabaría con el encuentro de China y España frente a frente en la segunda mitad del siglo XVI (1565) en las Islas Filipinas con la expedición de Legazpi.

Con respecto a esta historia, en aquella época convivían un relevante número de chinos comerciantes, conocidos como sangleyes, con conquistadores y colonizadores españoles en Filipinas. España, tras la conquista de este mismo lugar, se estableció en estas islas con finalidad evangelizadora. Los sangleyes fueron también el objetivo de la conquista espiritual; no debemos olvidar, por ejemplo, a San Francisco Javier (1506-1610), el fundador de la congregación Jesuita en China. De estos contactos emergieron gran cantidad de trabajos escritos, como cartas y libros de los misioneros. Además, enseguida descubrieron los españoles la dificultad de establecerse en Las Filipinas, y la larga permanencia allí se convirtió prácticamente en una estrategia para aproximarse al codiciado imperio chino. Manila funcionaba como destino intermedio en la ruta de comercio multilateral entre China-Filipinas-México y Perú-España, a lo largo de los siglos XVI al XIX.

Por otro lado, para la difusión del cristianismo en la comunidad de los chinos, los misioneros tuvieron que estudiar y aprender el idioma chino. Uno de ellos fue el padre Martín de Rada (1533-1578)<sup>31</sup>, el precursor sinólogo occidental que escribió la primera obra europea sobre la lengua china: *Arte y Vocabulario de la lengua china*. Esta obra funcionó como manual para los misioneros extranjeros en China durante siglos. Hay que

---

<sup>31</sup> Fue uno de los primeros españoles en llegar a China.

destacar a Miguel de Benavides como el primero que supo la lengua china, y a Juan Cobo, el autor de la traducción *Beng Sim Po Cam/ Espejo Rico del Claro Corazón* (1592), como el autor de la primera traducción castellana de una obra literaria china. Asimismo, apareció el primer libro impreso en las Islas Filipinas en chino: *Doctrina Cristiana en letra y lengua china* (s.f.). También hay que mencionar al jesuita Diego de Pantoja (1571-1618), «el único que se integró verdaderamente en la sociedad china, siendo tratado por los intelectuales como el “confuciano de Occidente”» (Zhang, 2013: 165). El misionero manejaba un alto nivel de chino e, incluso, escribió obras en chino, entre ellas, 《七克》 [Tratado de los siete pecados y virtudes], 1614), que logró un gran éxito, siendo reeditada sucesivamente en 1629, 1643, 1789, 1843, 1849, 1873 y 1910 (Zhang, 2013: 179). El resultado es evidente:

Sabemos por Cobo que, en menos de un año, se habían bautizado ‘como ciento veinte’, y pasaban de dos mil los cristianos chinos, para una población de residentes en el Parian y Tondo que superaba las 10.000 personas, a cuyo número se agregaban los miles de mercaderes que llegaban de China cada año con sus Champanes a contratar.

(Sanz, 1958: 181)

En el continente chino, los españoles fueron los primeros que consiguieron el derecho a la evangelización (estaban también los portugueses y los italianos), periodo comprendido al final de la dinastía Ming, bajo el reinado del emperador Wanli (万历). La misión, sin embargo, fue de poca envergadura, pero lo suficiente para que en la segunda mitad del siglo XVII los misioneros sufrieran sucesivas expulsiones y se produjera la llamada “controversia de los ritos” (entre ellas, el conocido “Incidente de Nanjing”, 1665). Ya hemos apuntado que en 1721 el emperador Yongzheng (雍正) mandó a cerrar todas las iglesias.

Cabe mencionar que los misioneros españoles en China hicieron ciertas contribuciones para la comunicación intercultural entre China y España. Aparte del jesuita Diego de Pantoja, que ya hemos mencionado, destacan: Juan Bautista de Morales, que nos dejó numerosos tratados y cartas, como el *Diccionario Chino Español*; Antonio de Santa María Caballero, que escribió dos obras en español, *Relaciones entre las distintas órdenes religiosas de China* (1662) y *Sobre algunos problemas importantes de la provincia china* (1668); Domingo Fernández Navarrete, *Controversias antiguas y*

*modernas de la misión de la Gran China y Tratados históricos, políticos, éticos y religiosos del Imperio Chino*, —obra culmen de la sinología antes del siglo XVIII—; y por último, Francisco Varo con *Arte de la lengua mandarina* (1682), *Vocabulario de lengua mandarina* (1692), *Gramática española mandarina* (s.f.), *Vocabulario de la lengua mandarina con estilo y vocablos con que se habla sin elegancia* (s.f.).<sup>32</sup>

Por otro lado, el español se convirtió en la lengua ecuménica para la difusión y lectura de los primitivos materiales sobre China en toda Europa. Según recopila Pablo Jauralde Pou (2015), se han conservado en la Biblioteca Nacional de España textos del siglo XVI sobre esta temática y la mayoría está en español, aunque también los hay en latín y portugués, así como en italiano. A partir del siglo XVIII, abundan más los textos en francés, inglés y holandés. De estas fuentes, destacan ciertos trabajos de la corte del rey Felipe II, como el libro de Bernardino de Escalante, *Discurso de la navegación que los Portugueses hazen a los Reinos y Provincias de Oriente, y de la noticia que se tienen de las grandezas del Reino de la China* (Sevilla, 1577), y también la famosa historia china de Juan González de Mendoza, *Historia de las cosas más notables, ritos y costumbres del gran reino de la China, sabidas así por los libros de los mismos chinos como por relaciones de los religiosos, y otras personas que han estado en dicho reino* (Roma, 1585)<sup>33</sup>.

La investigación de Dolors Folch queda reflejada en su artículo «Sinological materials in some spanish libraries» (1995). Advierte la autora de que hubo un gran interés en la corte de Castilla sobre el mundo chino durante la segunda mitad del siglo XVI, cuyos testimonios se pueden observar en los libros conservados todavía hoy día en la biblioteca de El Escorial, —y probablemente estos libros eran solo una pequeña parte de los que se han conservado—. Las obras se agrupan en dos categorías: en la primera constan 18 libros que fueron imprimidos en China durante la primera mitad del siglo XVI: cuatro copias de *Tzu-chih t'ung-chien chieh-yao* (《资治通鉴》), libro histórico escrito

---

<sup>32</sup> Zhang, K, *op.cit.*, pp. 183-218.

<sup>33</sup> Este libro consiguió gran fama y un gran éxito editorial en su época. Fue publicado por primera vez en Roma en castellano y se tradujo en los años sucesivos al italiano, francés, inglés, alemán, latín, etc.: «Francisco Vindel, en un artículo publicado en la *Bibliografía Hispánica* (enero, 1944), recoge más de cincuenta ediciones de esta obra y deja constancia del éxito alcanzado, pues en dieciséis años, el periodo comprendido entre 1585 y 1600, aparecieron un total de treinta y ocho ediciones en castellano, inglés, italiano, francés, latín, alemán, holandés» (González de Mendoza, 1990: prólogo). «La fama que tuvo este libro —escribe Picatoste en sus Apuntes para una Biblioteca científica española del siglo XVI—, del cual se aprovecharon casi todos los que después escribieron sobre la China, está justificada por el acierto con que está hecho el resumen de varias misiones y otros viajes en una época en que España intentó introducirse en la China y pudo adquirir una gran influencia» (González de Mendoza, 1990: prólogo).

por Si Maguang (司马光, cr. s.X) impreso en 1539 en la ciudad de Chienyang; ocho copias del libro sobre acupuntura y cauterización de Hsü Feng-ting (徐凤廷) imprimido en 1531; 8 copias de *San-kuo chih* (《三国志》, cr. d.C. 280-290), libro histórico impreso en 1548; dos volúmenes de *Feng-yüeh chin-nang* (《风月锦囊》), una colección de obras teatrales imprimida en 1553; dos volúmenes de *Lei-pien li-fa t'ung-shu da-ch'üan* (《类编历法通书大全》), libro que sirve para predecir los días auspiciosos y desfavorables; el resto son libros de autores anónimos (Folch, 1992: 151).

Cuando España se encontró con China, ambas estaban en su época áurea. Por aquel entonces España estaba bajo el reinado de Felipe II (1556-1598), cuyo imperio es bien conocido; China se encontraba bajo el reinado del emperador Wanli (1563-1620), con el que se alcanzó la máxima extensión territorial de su imperio, última dinastía gobernada por los Han, grupo étnico mayoritario en China, y, sin embargo, considerado como un periodo indulgente con las demás culturas.

Ciertamente, en este periodo ambos países gozaban de esplendor en sus artes literarias. En China, la denominada “literatura elegante” (poesía) se encontraba en decadencia y empezaba a destacar la floreciente “literatura popular y vulgar” (novela), de donde provienen tres de las cuatro grandes novelas clásicas chinas: 《三国演义》 ([*Romance de los Tres Reinos*], 1330), 《水浒传》 ([*A la orilla del agua*], 1373?), 《西游记》 ([*Viaje al Oeste*], 1590) ; tres novelas cortas en *Baihua*: 《喻世明言》 ([*Stories to Enlighten the World*], 1620), 《警世通言》 ([*Stories to Caution the World*], 1624), 《醒世恒言》 ([*Stories to Awaken the World*], 1627) y una novela prohibida por su temática erótica 《金瓶梅》 ([*El ciruelo en el vaso de oro / El loto de oro*], 1610?). En España, por su lado, como es bien sabido, en el denominado Siglo de Oro, emergieron también grandes figuras tanto de novelistas como de dramaturgos y poetas: Miguel de Cervantes, Lope de Vega, Calderón de la Barca, Francisco Quevedo, Luis de Góngora, etc.



Mapa del imperio español bajo Felipe II      Mapa del imperio chino bajo Wanli (1563-1620)

El siguiente texto que reproducimos ha sido ampliamente citado por aquellos sinólogos españoles e hispanistas chinos que han estudiado las relaciones culturales entre ambos países. Nos referimos a la dedicatoria de la segunda parte de *Don Quijote de la Mancha*:

Enviando a vuestra excelencia los días pasados mis comedias, antes impresas que representadas, si bien me acuerdo, dije que don Quijote quedaba calzadas las espuelas para ir a besar las manos a vuestra excelencia; [...] y el que más ha mostrado desearle ha sido el grande Emperador de la China, pues en lengua chinesca hará un mes que me escribió una carta con un propio, pidiéndome, o, por mejor decir, suplicándome se le enviase, porque quería fundar un colegio donde se leyese la lengua castellana, y quería que el libro que se leyese fuera el de la historia de don Quijote. Juntamente con esto me decía que fuese yo a ser el rector del tal colegio.<sup>34</sup>

(Cervantes, 1978 [1615]: 427)

La obra de Cervantes tuvo que esperar a verse traducida al chino tres siglos, en 1922, gracias a la traducción de Lin Shu (林纾) y Chen Jialin (陈家麟), aunque fuera un camino no directo sino tortuoso, a través de la traducción del inglés y posiblemente primero desde una traducción oral de un extranjero, ya que el traductor Lin no sabía ningún idioma extranjero; además, se trata de una versión en lengua literaria china clásica *wenyan*.<sup>35</sup>

<sup>34</sup> La referencia a China que hace Miguel de Cervantes no solo es un punto de carácter exótico, sino que también posee comicidad al poner el escritor de relieve las historias o las fabulaciones que corrían sobre China y que acabaría dando, por ejemplo, la famosa expresión de “cuentos chinos”.

<sup>35</sup> La primera versión en chino moderno apareció en 1978 traducida por Yang Jiang y publicada por la editorial Literatura del pueblo.



No obstante, la imagen de China no sólo aparece en Cervantes, sino que se encuentra en casi todas las grandes figuras del Siglo de Oro. Particularmente se manifiesta y se construye en la figura literaria de Angélica la Bella, a servicio de una alusión mitológica que fue repetida con mucho fervor en el Barroco. Luis de Góngora (1561-1627) es uno de los que ha puesto de manifiesto esta figura en sus poemas, como en el *Romance de Angélica y Medoro* (1602):

Escondióse tras las rosas,  
porque labren sus arpones  
el diamante del Catay  
con aquella sangre noble.

[...]

El pie calza en lazos de oro,  
porque la nieve se goce,  
y no se vaya por pies  
la hermosura del orbe.

Francisco de Quevedo (1580-1645) en su «Romance XXVIII» también trató esta figura, utilizando la gloriosa China como base de comparación para burlarse de los franceses y de los judíos a fin de defender a España de sus enemigos, y haciendo mención de nuevo a la reina de Catay y a su belleza y riqueza que mueve los corazones de los caballeros:

Bella reina de Catay,  
heredera de la China,  
por quien hoy andan enhiestas  
tanta lana y tanta pica.

En la obra teatral *Las lágrimas de Angélica* (1586) de Luis Barahona (1548-1595) se resalta su exotismo de extraña belleza:

Bellas redes de amor, madejas de oro,  
sartas de aljófar, púrpura, ámbar, nieve,  
del celebrado rostro, a quien se debe  
la singular belleza de Medoro,  
rendíos al santo y venerable coro,  
del rojo Apolo y las hermanas nueve,  
quien es bien que el mundo y su riqueza apruebe  
lo que da el cielo por mayor tesoro.  
Y así como linaje y fortaleza  
pospuso a la caduca hermosura,  
la antigua reina del Catay señora,  
posponga y rinda la mortal belleza  
al vivo ingenio y ciencia eterna y pura,  
y venza al fuerte y bello el sabio agora.

(Barahona de Soto, vers. 1981: 92)

También Lope de Vega (1562-1635) se hizo eco del tópico en su obra teatral *Angélica en el Catay* (1617):

Yo soy hija del Rey, y por mi agora,  
digna de serlo tuya, y no he venido,  
con Agramante â ser encantadora,  
pues armas, y no echizos he traydo,  
es el Catay mi patria, mi ley Mora,  
y aunque lo soy, ningun mortal nacido,  
se alabarâ, que amor le tuue, ô tengo,  
oy afrentarlos por tu lengua vengo.

(Lope de Vega, Acto I, 2009: 226)

En efecto, procede de los estereotipos formados desde los contactos comerciales, diplomáticos, libros de viajes, como el de Marco Polo, la figura literaria de Angélica la Bella, hija del emperador de Catay, que venía conociéndose ya en otros ciclos caballerescos europeos en el Renacimiento como, por ejemplo, en Matteo Maria Boiardo (1486)<sup>36</sup> o en Ludovico Ariosto (1532)<sup>37</sup>, que la convierten en un tópico que se halla luego diseminada de obra a obra<sup>38</sup>, no restringida únicamente a la literatura, sino que se intercala en otras artes como, por ejemplo, en la pintura.

Como se puede observar, el espejismo chino de esta figura se representa y se percibe como un papel femenino de carácter erótico. La percepción de la China de entonces se tomaba como un motivo de exotismo, de una belleza extraña, donde «la aparición de Angélica responde a tópicos: en lo bueno la asocia con Apolo, Venus o un lucero; en lo malo es como adelfa, es un veneno, un basilisco que mata con la mirada, una bruja» (Ramírez Sierra, 2016: 44). Para Manuel Ollé, «se produce en el ámbito del Extremo Oriente Ibérico durante el siglo XVI un proceso de invención de China en el doble sentido que el vocablo tenía en la época: descubrimiento y proyección sobre las realidades conocidas de primera mano de un imaginario que obedece a leyes propias, superpuesto a la percepción sin mediatizaciones» (Ollé, 2000: 1).

La elevación de la hegemonía francesa, inglesa y holandesa en el devenir de los siguientes siglos hace que la influencia de España en Asia disminuya. Llegado el siglo XVIII, el aire de la *chinoiserie* se expandía por toda Europa, también en Latinoamérica, y tal influencia tuvo su eco en España fue fuerte de la misma manera, reflejado en el interés por los objetos chinos tales como la seda, las lacas, las porcelanas, los paraguas y los abanicos, la arquitectura de estilo chino, las pinturas chinas, etc. Conviene no olvidar el

---

<sup>36</sup> En su poema *Orlando innamorato* aparece la figura Angélica, en el que conlleva ciertos matices míticos: «los caballeros cristianos se enamoran de ella (y también los paganos), y ella sabe arreglárselas para huir de todos; y si alguna vez se siente enamorada de Rinaldo es por la magia de un agua encantada (pero más tarde dejará su amor por haber bedio las aguas del odio)» (Alonso, 1962: 9).

<sup>37</sup> Escribió *Orlando Furioso*, como la continuación de la historia creada por Boiardo.

<sup>38</sup> Comenta Dámaso Alonso que esta figura también ha sido tratada en la literatura de otros países, pero la influencia en España ha sido especialmente notable. La traducción de *Orlando furioso* contaba con varias versiones, la de Jerónimo de Urrea (1549), la de Hernando de Alcocer (1550) o la de Diego Vázquez de Contreras (1575, en prosa). En cuanto a las recreaciones e imitaciones, éstas eran numerosas y destacan las de Nicolás de Espinosa (1555), la de Barahona de Soto (1586) o la de Lope de Vega, que aparte de la obra teatral *Angélica en el Catay*, también publicó en verso *La hermosura de Angélica* (1602) (1962: 13-14). Angélica aparece frecuentemente en las obras artísticas, por ejemplo, José de Cañizres escribió un drama musical titulado *Angélica y Medoro* (1722); Leopoldo María Bremón escribió una obra teatral titulada *Angélica y Medoro: zarzuela en un acto* (1856); ambas obras fueron representadas en España con éxito.

salón chino en el Palacio Real o en el Palacio de Aranjuez, decoración tenida como de buen gusto por los nobles y por los gobernantes, así como por las masas populares. Una de las piezas de vestimenta que tienen más éxito son los Mantones de Manila, que provenían de la ciudad de Cantón en el sur de China, y que fueron tratados por Benito Pérez Galdós en su novela *Fortunata y Jacinta* (1887)<sup>39</sup> como referencia a este floreciente negocio en el Madrid de finales del siglo XIX, y que continuaron como elemento castizo reflejado en muchas obras como, por ejemplo, en *La colmena* de Camilo José Cela: «¿Dónde vas con mantón de Manila, dónde vas con vestido chiné?» (1982: 68)<sup>40</sup>.



Mantón de Manila



Salón chino en el Palacio de Aranjuez

En el siglo XVIII y en el XIX, las huellas chinas en la literatura española fueron mínimas. Tomás de Iriarte es uno de los autores dieciochescos que se ocupó de temas asiáticos, como se puede observar en su libro *Fábulas literarias* (1783)<sup>41</sup>. Curiosamente, en la dedicatoria del libro de Juan Pablo Forner *Los gramáticos. Historia chinesca* (1782) se arremete específicamente contra los Iriarte (Tomás de Iriarte y Juan de Iriarte). Esta sátira muestra un profundo nacionalismo y, aunque no corresponde a circunstancias reales en absoluto, China se manifiesta aquí como metáfora de España y Japón simboliza a Francia. Preocupado especialmente Forner como estaba por la lengua y las letras, acude a voces extranjeras para insinuar sus insatisfacciones hacia los “Iriartes”. Igualmente, el

---

<sup>39</sup> En el capítulo II (2 y 5) de la parte primera de esta novela, se señala el origen chino del mantón, cuyo nombre “Mantón de Manila” proviene de la nao que iba a Manila-Acapulco, o galeón de la China, como también se conocía así, que aún hoy se rememora. También conviene señalar que se hizo popular junto a la “chinería” la “japonería”, un orientalismo parecido, pero que produjo menos mercado que la primera.

<sup>40</sup> En este caso, aunque se trata simplemente de costumbrismo, se refleja el crecimiento de la influencia cultural china en el ambiente español. La frase procede, como es sabido, de *La Verbena de la Paloma*, representada en 1916 en el Teatro de la Zarzuela y en la que se canta aquello de «un mantón de la China-na».

<sup>41</sup> Esta obra obtuvo un gran éxito editorial que contó con innumerables ediciones.

autor romántico español Juan Arolas destaca por ser otro autor que se apasionó por los temas orientales como puede verse en muchos de sus poemas o en su «Leyenda Tártara», que estaba basada en la versión francesa de la *Historia de la Tartaria* del jesuita francés Claude de Visdelou, escrita en el siglo XVII (Borao Mateo, 2017: 15).

Lo más destacable de este periodo es la circulación de obras de temática confuciana, principalmente, las traducciones sobre el Confucianismo. Ya hemos apuntado en el apartado anterior que la filosofía china dejó una profunda huella en Europa y en los primeros representantes de la Ilustración temprana, como Leibniz, Voltaire y Montesquieu. En la Biblioteca Nacional de Madrid se han conservado los cinco libros clásicos confucianos (1724). Otras obras chinas que llegaron a España incluyen: *El diccionario de Kang-Si* (1716), *Espejo rico del claro corazón* (1595) y *Retratos de cien bellezas* (1905) (Jauralde Pou, 2015: 3-29). Idoia Arbillaga, autora de *La literatura china traducida en España* (2003), menciona especialmente dos nombres españoles: el del jesuita Lorenzo Hervás (*Catálogo de las lenguas de las naciones conocidas*, 1800-1805) y el de Juan Andrés (*Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*, 1806), cuyos trabajos sirvieron para ayudar a divulgar tanto la lengua china como su literatura.

El creciente interés se reflejó en el Romanticismo por una ruptura de los moldes posibilitado por el espíritu exótico oriental, que responde al tópico romántico de la necesidad de «la lejanía en el tiempo y en el espacio» (Paz, *apud* Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres, 2007: 196). Pese a estos contactos culturales, cabría preguntarse, sin embargo, por qué no se produjo una influencia más profunda entre las literaturas de ambos países —nos referimos a una relación directa de préstamos literarios—. Parece como si la influencia quedara limitada a ciertos tópicos y a unas imágenes mitificadas. Posiblemente, la traducción juegue un papel fundamental ya que es fundamento de la recepción entre las literaturas de idiomas divergentes. Basta mostrar el ejemplo de *L'Orphelin de la famille Zhao*, obra teatral china de la dinastía Yuan (s. XIII) que tuvo una gran repercusión durante los siglos XVIII y XIX. Esta obra fue traducida en una primera versión al francés por el misionero Joseph de Prénare en 1731, titulada *L'orphelin de la maison Tchao*. Del francés se vertió luego al inglés, al alemán, al ruso, al italiano y a otros idiomas. Hay que resaltar que fue en principio una traducción parcial, ya que Joseph de Prénare simplificó mucho la obra original y eliminó las canciones, por ejemplo, debido a que las consideró de difícil comprensión. La versión completa fue traducida por el

sinólogo francés Stanislas Julien<sup>42</sup> en 1834. Igualmente, aparecieron adaptaciones en las décadas siguientes: en Inglaterra dos diferentes, la de William Hatchett (1741) y la de Arthur Murphy (1756); en Italia, la de Pietro Metastasio (1748); otra de un autor anónimo con *Der Chineser, oder die Gerechtigkeit des Schicksals* (1774). La adaptación de Goethe se publicó en 1748 y la de Voltaire en 1755. Precisamente, fue Tomás de Iriarte el que tradujo esta obra al español desde la versión de Voltaire con el título *El huérfano de la China* (1770)<sup>43</sup>.

La difusión de esta obra no se restringe únicamente al ámbito del teatro, sino que cobra una influencia más profunda: se empleó también en danza y fue materia para novelas como, por ejemplo, *Der goldene Spiegel, oder die Könige von Scheschian* de Christoph Martin Wieland, que quizá sea la más reputada. No obstante, la difusión de esta obra teatral en Europa se centra más en el valor de los pensamientos que posee y que transmite, no en su valor como obra literaria en sí misma. La adaptación de la obra china satisface las necesidades europeas. Se puede deducir de este ejemplo y de muchos como él que la literatura china probablemente ha pasado por múltiples metamorfosis antes de llegar a un país receptor como puede ser España.

Las interrelaciones culturales existentes se pueden periodizar de la siguiente manera: del siglo XVI al siglo XVII, exploración y aproximación a la cultura china, enfocada en los conocimientos generales; en el siglo XVIII, primer auge de la cultura china manifestada por el gusto de objetos y materiales chinos, y la difusión del pensamiento filosófico del confucianismo; en el siglo XIX, periodo donde decae el interés o periodo silencioso, la *chinoiserie* se desvanece en su valor paulatinamente. Durante este proceso, desde el punto de vista de la literatura, la influencia de China en España quedó limitada a ciertos tópicos, unas imágenes inventadas, incluso falsas, sin que existiera una asentada transmisión.

Por otro lado, en China, aparte de algunos misioneros españoles muy destacados, como el jesuita Diego de Pantoja, la recepción de la cultura española es prácticamente

---

<sup>42</sup> Stanislas Julien (1797-1893), sinólogo francés reputado quien ocupó un puesto de chino durante 40 años en el Collège de France, sucesor del primer catedrático chino Jean-Pierre Abel-Rémusat.

<sup>43</sup> Fue una época esta en que la literatura tenía como objetivo principal el divertimento y, a través de él, poder alcanzar éxito comercial. Además, la traducción de esta obra estaba englobada en un proyecto más amplio: la reforma del teatro emprendida por el conde de Aranda. Estas obras teatrales extranjeras traducidas fueron representadas en los teatros de los Reales Sitios y en los teatros públicos de Madrid. Aparte de traducir esta obra de temática china de Voltaire, tradujo también su obra *La escocesa* y otras obras teatrales francesas (Palacios Fernández, 2004: 15-23).

nula. Sin embargo, al entrar a la segunda mitad del siglo XIX, la situación comenzó a mejorar.

#### **1.1.2.2. Siglo XX-XXI: de los contactos indirectos a los contactos directos. Proceso de la desmitificación**

El sinólogo español José Eugenio Borao Mateo (2017) publicó una monografía específica para tratar las relaciones entre los dos países en el periodo de nuestro interés, 1864-1973. Su punto de partida es el de las relaciones públicas existentes en el ámbito de las interacciones comerciales, en el establecimiento de los tratados políticos, en los asuntos de la diplomacia, en los contactos directos a través de estas actividades y en los libros literarios surgidos de ellas, en los que se ofrece unas imágenes y unos estereotipos formados por las dos naciones, que queda reflejado en el título *Las miradas entre España y China: Un siglo de relaciones entre los dos países (1864-1973)*. Así pues, las argumentaciones de este libro sirven a nuestro trabajo para aproximarnos a las interacciones culturales entre ambos países.

Para empezar, se considera el año 1864 el preámbulo del establecimiento de las relaciones oficiales entre ambos países. China, tras ser derrotada en una serie de guerras en contra de los poderes hegemónicos europeos, puesta de relieve en la Guerra de Opio que finalizó en 1860, acabó firmando una gran cantidad de tratados desiguales. Se encontró forzada a abrir sus puertos para comerciar con los extranjeros de nuevo, teniendo que pagar una gran indemnización a cada poder imperialista. Bajo este contexto, España se aprovechó del descontrol total para firmar un tratado en su propio interés, por lo que mandó en 1864 al embajador Sinibaldo de Mas como representante para presentar en Beijing dicho asunto. Es entonces cuando nació una relación política, pero, por supuesto, basada en matices de una legislación de injusticia, que condujo directamente a futuras consecuencias. Antes de esta fecha, España ya había firmado otros reglamentos para la introducción de culíes<sup>44</sup> en Cuba, y, aunque otros países occidentales también ejercían el mismo negocio, el del tráfico de culíes chinos «para conseguir regular la llegada de mano de obra barata» para los productores de caña en Cuba desde 1847 (Borao Mateo, 2017:

---

<sup>44</sup> Los culíes dejaron impronta en muchas obras literarias españolas, por ejemplo, Pío Baroja trató de esta imagen de los culíes en su novela *La estrella del capitán Chimista* (1930).

41), el maltrato de estos culíes, sobre todo por las condiciones más estrictas que ejercía España, creó una tensión entre los dos gobiernos que finalmente condujo a la fundación del consulado chino en La Habana (1879), en España (1879), en Perú y, por último, en Manila (1898) con el objetivo último de proteger a sus súbditos chinos.

#### **1.1.2.2.1. Primeras imágenes chinas sobre España e imágenes españolas sobre China**

Desde la diplomacia, surgieron los contactos más profundos en el ámbito de la cultura, ya que los diplomáticos residieron largas temporadas entre los locales. Se produjeron en estas circunstancias históricas especiales los denominados libros de viajes. Li Shuchang (黎庶昌) es considerado como el primer diplomático chino en España y dejó una serie de retratos sobre el país. En su periplo por Europa, visitó diferentes países y llegó a Madrid en 1880. Todas estas experiencias de cinco años de embajadas por Europa quedaron reflejadas en su libro 《西洋杂志》 [*Apuntes de Occidente*], que consta de ocho volúmenes, donde relata la visión de un chino sobre la sociedad europea. Este libro de carácter caleidoscópico describe extensamente las costumbres políticas sociales, la vida diaria de la gente, la economía, las artes, los paisajes, etc. Sobre España, menciona, por ejemplo, las corridas de toros<sup>45</sup>.

Otro de estos diplomáticos fue Hong Xun (洪勳). Este letrado chino fue seleccionado por el gobierno chino como uno de los 12 candidatos que realizarían una expedición de dos años a más de 20 países de Asia, Europa y América en 1887. Se dividió a los 12 seleccionados en cinco grupos; Hong Xun y Xu Zongpei (徐宗培) fueron los elegidos para viajar a España, Portugal, Italia, Suecia y Noruega. Hong Xun, como escritor prolijo que era, dejó escritos siete libros después de su viaje. Su 《游历西班牙闻见录》 [Viaje a España] abarca una valoración extensa sobre España, desde la geografía, la política, la economía, la sociedad, las costumbres, etc. Por ejemplo, habla del carácter de los españoles. Borao Mateo sintetiza cómo los define:

---

<sup>45</sup> Durante largo tiempo, se sostuvo en China este estereotipo sobre España. En marzo de 1929, Xu Xiacun (徐霞村) publicó una colección de relatos cortos de varios autores españoles, como los de Azorín y de Unamuno, bajo el título 《斗牛》 (*Los toros*).



Bravos, generosos, rudos, vengativos, utilizan triquiñuelas al hablar, a la vez que mueven demasiado su cara y el cuerpo, utilizando todo tipo de gestos para precisar sus emociones. No faltan las referencias a los toros, la lotería y la religión, de la que se reseña principalmente las procesiones de Semana Santa.

(2017: 75)

La cultura y la tradición se heredan, y desde esta visión, un siglo después, aún se pueden encontrar resonancias inesperadas. No obstante, este libro, junto con otros libros suyos de viajes, fue recopilado y publicado en 1897. Pero, lamentablemente, no logró gran éxito comercial, y ni siquiera produjo una influencia reseñable. Las experiencias de Hong Xun con los extranjeros tampoco le ayudaron a conseguir mayores logros en su carrera profesional.

En efecto, al entrar en la década 60 del siglo XIX, el gobierno Qing empezó a mandar equipos de diplomáticos para visitar a los extranjeros. Entre estos viajes, el viaje de Chong Hou (崇厚) en 1870 y de Guo Songtao (郭嵩焘) fueron significativos, pero porque conllevaron matices bastante humillantes: el primero fue para pedir perdón al gobierno de Francia por el famoso Incidente de Tianjin (天津教案); el segundo para pedir perdón al gobierno de Inglaterra por el asesinato del intérprete inglés Augustus Raymond Margary, denominado la “Soberana” (马嘉理案件). Merece ser tratado el Incidente de Tianjian como un hecho que muestra el fuerte contraste que los chinos tenían sobre los europeos en aquel momento. Hubo sospechas de que la masacre de unos niños chinos en una iglesia francesa se debió a la «creencia popular de que en los orfanatos católicos se sacaban los ojos de los niños recién ingresados para venderlos como productos medicinales, o que la administración del bautismo a los recién llegados niños moribundos era la causa de su muerte, etc.» (Borao Mateo, 2017: 45). Los rumores provocaron que una masa popular tumultuosa y con un sentimiento anticatólico quemara iglesias y ejecutara a unas monjas encargadas de los orfanatos, así como se produjo el asesinato de dos diplomáticos franceses y unos 40 chinos católicos.

Por último, haremos mención de una tercera imagen china sobre España a través de los diarios de Cui Guoyin (崔国因), ya en la década de 1890, que, igual que sus compañeros, se centra más bien en las costumbres culturales.

Del mismo modo, los diplomáticos españoles que residieron en China nos ofrecieron una visión directa del mundo chino. Estas memorias interculturales se

reflejaron en varias obras literarias. Los autores de ellas más destacados fueron Adolfo Mentaberry, Eduard Toda i Güell, Enrique Gaspar, Luis Valera<sup>46</sup>, Adelardo López-Arias, Pedro Prat o la futura sinóloga Marcela de Juan, de la que hablaremos más adelante. Mentaberry tras realizar el viaje a China, mostró gran interés sobre esta cultura, escribió *Impresiones de un viaje a la China* (1876)<sup>47</sup>; Toda como diplomático en China durante el periodo comprendido entre 1875 y 1882, posteriormente escribió y publicó *La vida en el Celeste Imperio* (1890 [1887])<sup>48</sup> y la *Historia de la China* (1893)<sup>49</sup>; Enrique Gaspar vertió su experiencia de cónsul en su libro *El anacronopete: viaje a China-Metempsicosis* (1887)<sup>50</sup>; Luis Valera compuso *Sombras chinescas, recuerdos de un viaje al Celeste Imperio* (1902)<sup>51</sup> y *Visto y soñado* (1903)<sup>52</sup>.<sup>53</sup> Como hemos visto hasta ahora, cabe destacar que ninguna cultura puede enriquecerse por sí misma sin el intercambio de opiniones y la interacción intercultural humana. Marián Gálik señala que «China and Europe are put on the two opposite ends of the Euroasian continent, but they are connected with innumerable treads in time and space in the most variegated realms, literary inclusive» (1994: 18).

A comienzos del siglo XX, las relaciones culturales entre China y España aumentaron cada vez más, especialmente se estrecharon en el ámbito de la literatura. Dentro de los primeros autores que viajaron a China, destaca Blasco Ibáñez, autor ya consagrado y que llegó a China en 1923 a través de un camino tortuoso en ferrocarril. Sus memorias quedaron recogidas en su célebre libro *La vuelta al mundo de un novelista*:

---

<sup>46</sup> Hijo del escritor, diplomático y político español Juan Valera (1824-1905).

<sup>47</sup> Mentaberry, A. (1876): *Impresiones de un viaje a la China*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de El Globo.

<sup>48</sup> Eduardo, T (1890): *La vida en el Celeste Imperio*. Madrid: El Progreso.

<sup>49</sup> Eduardo, T (1893): *Historia de la China*. Madrid: El Progreso.

<sup>50</sup> Gaspar, E (2014 [1887]): *El anacronopete: viaje a China-Metempsicosis*. Valencia: Trasantier, D.L.

<sup>51</sup> Valera, L (1902): *Sombras chinescas, recuerdos de un viaje al Celeste Imperio*. Madrid: Viuda e Hijos de Tello.

<sup>52</sup> Valera, L (1903): *Visto y soñado*. Madrid: Viuda e Hijos de Tello.

<sup>53</sup> Manuel Bayo trató de este tema en su artículo «Escritores hispánicos viajeros por China (Extrañeza, entusiasmos y desencantos)»: «Escritores [viajeros] que no supieron disimular sus aspasientos de asombro: no es para menos: se encontraron con otra mentalidad y no con la abigarrada colección de *chinoiseries* que esperaban, encandilados por el mercado de caprichosos objetos chinoscos que se puso de moda en Europa en el siglo XVIII y, de nuevo, desde finales del siglo XIX. Imaginaban un país suntuoso y refinado, y se encontraron con lo que se encontraron. Los primeros escritores viajeros que asoman por China a finales del siglo XIX y principios del XX pertenecían al cuerpo consular o al diplomático. Así, Enrique Gaspar, Luis Valera, hijo del excelente novelista Juan Valera, o Adelardo López-Arias» (2013: 209-210).

Todas las mañanas, al saltar fuera de mi cama en el Grand Hotel des Wagons-Lits, siento la misma duda, y me pregunto: —¿Estoy verdaderamente en Pekín? [...] Una vez más me convengo de que estoy en Pekín, pero esto no impedirá que al despertar mañana sufra la misma duda. ¡Es tan extraordinario vivir en esta población, cuyo nombre aprendemos desde niños, como algo remotísimo que nunca llegaremos a ver!... La gran ciudad china figura en nuestras primeras impresiones como un lugar inaudito de absurda lejanía. Cuando oíamos hablar, siendo pequeños, de alguna persona que se había alejado para siempre, decían: «Se fue a Pekín», y no era preciso añadir más. Los hombres de verbo enérgico, para concretar algo que no podría realizarse nunca o no tolerarían de ningún modo, afirmaban: «Ni aquí ni en Pekín», y todo quedaba dicho.

(Blasco Ibáñez, 2007: 35)

Ofreció el autor una perspicaz observación sobre la cultura china. Curiosamente, las descripciones de las costumbres gastronómicas chinas le llamaron la atención: «Gusanos de tierra, cucarachas enormes, de un negro brillantísimo, huevos empollados con sus pequeños fetos, capullos de seda hervidos conservando sus larvas» (Vicente, 2007: 55), y aunque no puede descartarse una cierta exageración, seguramente dejaron una gran impresión a los lectores españoles. Pío Baroja<sup>54</sup>, por ejemplo, a pesar de que nunca haya viajado a China, estampó unas impresiones similares en su *La estrella del capitán Chimista* (1930) sobre la cocina china: «[Los chinos] eran muy amigos de comer ratones; cazaban miles de ellos, les cortaban la cabeza, les arrancaban la piel y los vendían en la plaza, como las perdices en Castilla» (Baroja, 2011: 914).

#### ***1.1.2.2.2. Lazos entre los escritores chinos y los escritores españoles en tierras chinas***

Se estableció una amistad profunda entre Blasco Ibáñez y otros autores españoles, como Pío Baroja, a los que les unía un mismo interés sobre China. En el caso de Blasco Ibáñez, antes de su llegada en 1923, ya se había dado a conocer entre los lectores chinos. Ibáñez tuvo la suerte de contar con la ayuda inestimable de los autores más influyentes

---

<sup>54</sup> En varios libros de viaje de Pío Baroja se han tratado temas chinos como, por ejemplo, en su *Yan-Si-Pao* o *La esvástica de oro* (1928) y también en *La estrella del capitán Chimista* (1930).

de principios de siglo: los hermanos Zhou Zuoren (周作人) y Luxun (鲁迅), que consiguieron despertar el interés de la literatura española en China. Zhou tradujo un relato breve 《意外的利益》 [Intereses inesperados]<sup>55</sup> de Blasco Ibáñez en 1922 en el primer volumen de la revista 《现代小说译丛》 [Traducciones de relatos modernos]. En 《欧洲文学史》 ([Historia literaria europea], 1918) de Zhou Zuoren, se introduce o se da noticia por primera vez de *Don Quijote* de Cervantes, antes de su traducción al chino, ya que cuando residió en Japón, el autor leyó esta obra en japonés.<sup>56</sup> Lu Xun, autor que contribuyó a la traducción de más de cuatrocientos títulos de literatura extranjera en China entre 1917 y 1927, fue admirador de *Don Quijote* (Fisac, 2017: 50). En varias ocasiones manifestó sus conocimientos sobre la literatura española: en el diario de julio de 1926, Lu Xun mencionó a Blasco Ibáñez, diciendo que «en los dos últimos años han venido cuatro famosos literatos [...] también está el español Blasco Ibáñez que presenté antes. [...] El problema es que, según la doctrina educativa no es idóneo para China. [...]» (*apud* Duan Ruochuan, 2014). Y en 1928, Lu Xun recordó que Blasco Ibáñez y Pío Baroja eran los autores más importantes de España; en 1929, el mismo Lu Xun manifestó que Pío Baroja no era tan famoso como Blasco Ibáñez porque su novela *Sangre y arena* fue llevada al cine en Hollywood y se estrenó en Shanghái (Duan Ruochuan, 2014). Posteriormente tradujo al chino una selección de cuentos de Pío Baroja, *Vidas sombrías*, desde una versión en japonés, traducida bajo el título de 《山民牧唱》 [Canción pastoral de los montañeses].

Muchas de las obras de Vicente Blasco Ibáñez se dieron a conocer en China gracias a las traducciones de Dai Wangshu (戴望舒). En 1928, cuando tenía 23 años, publicó una colección de 14 cuentos de este autor español llamada 《西班牙的爱与死的故事》 [Historias de amor y de muerte] por la editorial Guanghai (光华)<sup>57</sup> dividida en dos

---

<sup>55</sup> Existen muchos problemas para identificar el relato de Ibáñez en español, ya que se trata una traducción indirecta. Lo mismo pasa con muchos títulos de traducciones que vamos a mencionar después.

<sup>56</sup> La primera traducción de *Don Quijote* fue la edición de Lin Shu y Chen Jialin en 1922 titulada 《魔侠传》 [Caballero Mágico]. El mismo año, Zhou publicó un artículo «La biografía del *Caballero Mágico*» en el periódico 《晨报》 [Periódico matutino] del 4 de septiembre para poner énfasis sobre la importancia del libro, en el que Zhou hizo una comparación entre *Don Quijote* de Cervantes y *Hamlet* de Shakespeare. Concluyó que don Quijote era la encarnación de lo ideal, mientras que Sancho era la encarnación de la experiencia. Para Zhou, el libro era significativo de la época en que vivía, idóneo para la evolución cultural del Cuatro de Mayo, puesto que se identificó él mismo y a su generación como idealistas, que llevaban un fuerte “olor a soñadores y misioneros”. Adoraba el espíritu de don Quijote, por su fe, idealismo, responsabilidad, heroísmo, etc. (Qian Liqun, 1994: 99-100).

<sup>57</sup> La editorial Guanghai fue fundada en 1925 en Shanghai y se cerró en 1935, editorial muy prestigiosa del momento ejerció cierta influencia en promover las nuevas ideologías, creaciones originales

tomos bajo los títulos de 《良夜幽情曲》 [Canciones amorosas de noche] y 《醉男醉女》 [Hombres y mujeres borrachos], a través de la edición francesa *Contes espagnols d'amour et de moit* de F. Menetyier, que hasta 1935 contó con cuatro ediciones<sup>58</sup>. En el prólogo, Dai señaló que se hablaba de Ibáñez en el círculo literario chino muy a menudo y que bien se podía encontrar al autor en varios textos de revistas. Sus novelas 《小屋》 [*La barraca*] y 《启示录的四骑士》 [*Los cuatro jinetes del Apocalipsis*] habían sido traducidas de forma separada, la primera por Sun Kunquan (孙昆泉) y la segunda por Li Qingya (李青崖), esta última publicada en 1929. Justo cuando finalizó la traducción de esta colección de cuentos, llegó la noticia de la muerte del autor; Dai expresó su profunda condolencia y deseaba que este libro fuese una contribución para conmemorar al célebre autor español.

Durante este periodo de intercambio cultural, se observa una simultaneidad en la recepción sobre la literatura española en China, hecho este que se puede observar en las publicaciones de libros y revistas que vamos a citar a continuación. Los autores españoles de la generación del 98 eran muy valorados especialmente porque ponían de manifiesto en sus textos las preocupaciones sociales y políticas, y, precisamente, estos textos sobre temas patrióticos o nacionalistas satisfacían las necesidades de los intelectuales y lectores chinos. Recordamos que las producciones de obras literarias chinas en este periodo se caracterizaban por su alta función política. Así pues, la Guerra de Cuba y la crisis ofrecieron una gran oportunidad para elevar el entusiasmo sobre su literatura en China, lo que llevó al auge de la década de los 30, en la que los autores de la generación del 27 también empezaron a ser introducidos.

Azorín fue uno de los autores españoles más traducidos de la época. Desde 1929, Xu Xiacun (徐霞村) empezó a traducir sus obras, y lanzó en marzo de ese mismo año una traducción de relatos llamada 《斗牛》 [Los toros]; en julio, en la revista 《小说月报》

---

y traducciones de obras extranjeras. Por ejemplo, en 1935 volvió a publicar otra versión de la traducción de relatos de Ibáñez con el mismo título de la versión de Dai: 《醉男醉女》 [*hombres y mujeres borrachos*], traducida por Zhai Qiubai (翟秋白).

<sup>58</sup> Desde 1925, Dai Wangshu empezó a estudiar francés en la Universidad Zhendan (Universidad Aurora, fundada por los jesuitas franceses), tuvo la oportunidad de leer las obras francesas como las de Victor Hugo, Camus, etc., y comenzó a traducir algunas obras al chino. En noviembre de 1932 se marchó a Francia, donde tuvo grandes relaciones con el simbolismo francés. Pero la inquietud de Dai por España le hizo viajar allí y aprender el español. Esta colección abarca 13 relatos del autor español, dos de ellos fueron traducidos por Du Feng (杜衡), basados en la versión inglesa *The Mad Virgins and Other Stories* de Thornton Butterworth.

[Novela mensual], un texto de crítica 《二十年来的西班牙文学》 [«Literatura española de los últimos 20 años»], en la que valoró positivamente a Azorín por su gran capacidad literaria (Wu Jingjing, 2012: 7). En 1930, Xu colaboró con Dai Wangshu para la publicación del libro de relatos de Azorín titulado 《塞万提斯的未婚妻》 [La prometida de Cervantes]. Una vez Azorín fue introducido en China, despertó de inmediato un gran interés entre los literatos chinos, por ejemplo, entre el consagrado poeta Bian Zhilin (卞之琳), quien a partir de entonces comenzó a estudiar español y que posteriormente en 1943 publicó otra versión de los relatos de Azorín: 《阿左林小集》 [Compilación de textos de Azorín]. Los relatos de Azorín también fueron traducidos y publicados en diferentes revistas de manera dispersa. Por ejemplo, Dai Wangshu llevó publicando obras paulatinamente a lo largo de su vida<sup>59</sup>.

Dentro de las revistas que promovían la literatura española, destaca 《现代》 [*Les Contemporains*], fundada en 1932, destinada a las publicaciones del grupo de traductores de Dai Wangshu, Xu Xiacun, Bian Zhilin, Du Heng y Shi Zhecun, etc. Otra destacable revista fue 《译文》 [Traducciones literarias], fundada bajo propuesta de Lu Xun en 1934, donde se tradujeron gran cantidad de obras de autores como Pío Baroja y Unamuno. Esta revista sacó un número específicamente dedicado a la literatura española en abril de 1937.

Precisamente, en el primer número de la revista de *Les Contemporains*, Dai Wangshu introdujo a Ramón Pérez de Ayala. Dai mostró en muchos textos suyos su preferencia por la literatura española, como podemos ver en su artículo 《西班牙近代小说概观》 [«Una visión general a la narrativa española moderna»]<sup>60</sup>, donde ofrece un recorrido literario desde autores como José María de Pereda, regionalista, o Benito Pérez Galdós, Emilia Pardo Bazán, Armando Palacio Valdés, Leopoldo Alas, etc., inscritos en el realismo; mencionó a Juan Valera por su estilo neoclásico, a Pedro Antonio de Alarcón como continuador del romanticismo, a Pío Baroja como nihilista, a Valle-Inclán como modernista y a Pérez de Ayala como autor destacado por la introspección psicológica. Además, habría que contar con las menciones a Cervantes, Lope de Vega, Alarcón y Echegaray<sup>61</sup>.

---

<sup>59</sup> Se puede encontrar estas obras en varias ediciones de obras completas de Dai, como por ejemplo en Dai, W. S. (2004): *Obras completas de Dai Wangshu. Vol. 4*. Kaifeng: Henan University Press.

<sup>60</sup> Este artículo está recopilado en Dai, W. S. (2005). *Obras de Daiwangshu*. Beijing: Press Corporation. pp. 614-652.

<sup>61</sup> Recopilado en Dai, W. S. (2005). *Obras de Dai Wangshu*. Beijing: Press Corporation.

El día 22 de agosto de 1934, Dai Wangshu marchó de Lyon a España en tren. Este viaje fue de gran importancia, ya que allí el traductor y poeta chino pudo profundizar sus conocimientos sobre la cultura española y su literatura. Promovió su visión de España en una serie de textos en prosa inscritos en la colección 《西班牙旅行记》 [El viaje a España], que fueron publicados posteriormente en diferentes números de la revista 《新中华》 [Nueva China] en 1936. En sus escritos se muestra cómo es la gente y cómo son las costumbres españolas, el paisaje, el ambiente literario, etc. La ruta fue diseñada partiendo de sus conocimientos previos: su visita incluía Burgos, para visitar la Catedral de Santa María, Valladolid, para visitar la casa de Cervantes, Ávila, por su ambiente medieval... El autor relacionó constantemente una España real con una España imaginaria percibida según sus lecturas y desde ojos de los personajes literarios característicos de España, como el Cid, Don Juan o Don Quijote; concluyó que la realidad se aparta muchas veces de todas las fantasías creadas en la literatura, como el estereotipo de la Celestina, las mujeres gitanas con mantón de Manila y abanicos, etc. Insinuó, así mismo, que le habían influenciado sus lecturas sobre España a través de las visiones de otros autores no españoles como, por ejemplo, la de Washington Irving (*Tales of the Alhambra*, 1832) (Dai, 2005: 265-339) o la de George Borrow (*The Bible in Spain*, 1843), e, igualmente, mencionó y destacó la figura del matemático español Mariano Vallejo cuando habló sobre el ferrocarril (Dai, 2005: 402-415).

Más tarde, publicó un artículo en 1946 donde recordó la impresión que le causó el mercado literario en Madrid (Dai, 2005: 402-415). Menciona que compró y trajo de allí gran cantidad de obras de la literatura española. Compró varias ediciones de *Don Quijote* —traducir esta novela al chino fue uno de sus grandes deseos, la Fundación de Educación Cultural China e Inglesa le concedió una ayuda financiera para que realizara este trabajo que, lamentablemente, acabó perdido durante las revueltas políticas de la época y que nunca fue publicada—. También tradujo, por ejemplo, desde la antología de Gerardo Diego *Poesía española contemporánea* (1934), los poemas “La balada del agua del mar” y “El llanto” de García Lorca.

### ***1.1.2.2.3. Lazos entre los escritores chinos y escritores españoles en tierras españolas***

Ya hemos apuntado que Luis Valera publicó *Sombras chinescas*<sup>62</sup> y es interesante hacer notar que ocho años después publicó una novela corta titulada *El templo de los deleites clandestinos* (1910), que se desarrolla en un fumadero de opio chino en Singapur (Mateo Borao, 2017: 113). No hay que negar que la percepción de la imagen de China se entiende como la de un espacio de hedonismo; los chinos se consideraban a sí mismos “hijos celestiales”, ideal que encaja perfectamente en el arte verbal de la tendencia del *fin de siècle*, caracterizado por el *decadentismo* y el *modernismo*. Valle-Inclán, por ejemplo, escribió un poema en consonancia con este espíritu titulado «La tienda del herbolario», que forma parte de su libro *La pipa de kif* (2017 [1919]c: 257):

¡Adormideras! Feliz neblina,  
humo de opio que ama la China.

El opio evoca sueños azules,  
lacas, tortugas, leves chaúles.

Ojos pintados, pies imposibles,  
lacias coletas, sables terribles.

Verdes dragones, sombras chinescas,  
trágicas farsas funambulescas.

Genuflexiones de Mandarines,  
sabias Princesas en palanquines.  
y nombres largos como poemas  
que evocan flores, astros y gemas.<sup>63</sup>

---

<sup>62</sup> Es una crónica que narra los hechos bastante verosímiles de acontecimientos históricos. Curiosamente, Luis Valera insertó en este libro diversas fuentes bibliográficas, desde tratados del siglo XVI hasta el siglo XIX, como las de Fray Juan González de Mendoza, las de A. H. Smith o las de Chester Holcombe, solo por mencionar algunas.

<sup>63</sup> Una descripción detallada la hizo Enrique Gómez Carrillo en «En una fumería de opio anamita» en prosa: «Los fumadores, con sus lamparillas apagadas, dormían el sueño divino del opio. Eran chinos flacos, de rostros inteligentes. En sus trajes, ninguna indicación de castas. Todos vestían los amplios pantalones



Muy caracterizada para el Modernismo en la literatura española está la descripción de los paraísos artificiales: «Novedad también en esas correspondencias verbales entre el color y el sonido» (Jové, 1987: 133). Para Díaz Plaja (1979: 13):

Este “cuadro clínico” es producto, en gran parte, de «intoxicaciones» —bebidas, tabaco, opio, haschisch— de la vida de las grandes ciudades; de la fatiga que imprime la vida moderna y la conduce hasta los límites del agotamiento.

Es de notar que la literatura china o los tópicos chinos tienen una estrecha relación con los autores españoles del *modernismo*, del que vamos a ocuparnos en el capítulo II de esta tesis de manera más pormenorizada.

Varios dramaturgos españoles introducen la temática china en sus obras. Un buen ejemplo es el de Jacinto Benavente, dramaturgo y ganador del Premio Nobel de Literatura en 1922, quien estrenó una obra de teatro traducida del inglés por G. D. Hazelton y H. Benriva en 1916 con ambientación china llamada *La túnica amarilla* (García-Borrón Martínez, 2002: xiv)<sup>64</sup>. El hecho de ser premio nobel pudo favorecer que sus obras fuesen de las primeras obras españolas en ser traducidas para el público chino. En 1925, el escritor y traductor Mao Dun (茅盾), junto con el literato Zhang Wentian (张闻天), tradujo

---

negros y los pijamas lustrosos comunes á los tenderos de Che-Long y de Saigón. Inmóviles, con los ojos cerrados y los brazos en cruz, parecían figuras de cera fabricadas en el mismo molde. Sólo allá en el extremo del aposento, bajo las luces del altar, descubrimos, al fin, una humareda blanca. Era una joven anamita que acababa de fumar su última pipa» (Gómez Carrillo, 1900: 114). Enrique Gómez Carrillo (1873-1927), de origen guatemalteco, fue un autor, periodista y crítico literario famosísimo, «un autor ampliamente leído pudiéndosele considerar uno de los escritores en lengua castellana más conocidos de su tiempo» (Torres-Pou, 2013: 144). Esta prosa gozó de gran éxito editorial, fue recopilada en varias antologías suyas como *Prosas: antología de los más bellos capítulos de las obras* (1910).

<sup>64</sup> Fue mencionado también por Manuel Bayo que argumenta que «China y los chinos tienen en esa época gran atractivo teatral, además de las muchas atracciones ejecutadas por chinos más o menos auténticos en variados espectáculos, se adaptaron varias obras extranjeras sobre el tema. Así, Jacinto Benavente estrena en Madrid, en el año 1916, *La túnica amarilla* de Georges C. Hazelton y J. Harry Benrimo. En 1928 Federico Reparaz presenta la versión de *Wu-Li Chang* de Harry M. Vernon y Harold Owen, con la que obtuvo un gran éxito el actor Ernesto Vilches. También la excepcional actriz Margarita Xirgu triunfó con una obra titulada *Tien Hoa*, como señala García Sanchiz en la dedicatoria de *La comedianta china*, antes mencionada. Finalmente, Arturo Mori estrenó en 1930 su traducción y adaptación de *The Shanghai gesture* de John Colton, con el título «*Shanghai*» (Bayo, 2013: 340).

una colección de tres obras teatrales suyas al chino que fueron publicadas por la prestigiosa editorial Shang Wu Yin Shu Guan (商务印书馆)<sup>65</sup>.

Es interesante señalar que Jacinto Benavente participó activamente en tertulias culturales madrileñas del Círculo de Bellas Artes. Curiosamente, el diplomático chino Huang Lvhe (黄履合), padre de la famosa sinóloga Marcela de Juan, conocía algo de español y, por ello, fue enviado a la legación imperial china en España a finales de siglo, permaneciendo en Madrid de forma discontinua —estuvo también en La Habana dos años y regresó a Madrid en 1905, para luego volver a Beijing en 1913—. Durante su estancia en Madrid, se integró bastante bien en la sociedad española; participó en las tertulias culturales mencionadas anteriormente donde estableció amistad con escritores como Pío Baroja<sup>66</sup> y Emilia Pardo Bazán.<sup>67</sup>

En resumidas cuentas, existen numerosas referencias chinas en la literatura española, pero escasamente al contrario, las referencias españolas son mínimas. Al restablecerse relaciones entre las dos naciones en 1973, se incrementaron los intereses mutuos. Una obra fundamental que da a conocer España en nuestro país se debe a 《撒哈拉沙漠的故事》([*Diarios del Sahara*], 1976) de la escritora china San Mao (Chen Ping), que trata de una historia real de amor entre la autora y el que llegó a ser su marido, José María Quero; este libro posee una traducción al español por la editorial Rata publicada en 2016, y se puede considerar uno de los grandes éxitos de comunicación intercultural entre los dos pueblos. España ha sido tema tratado también en el libro *Viaje a Xibanya: Escritores chinos cuentan España*, libro que ha sido publicado simultáneamente por la editorial de Literatura Popular de Pekín en chino y por la editorial Siglo XXI en español en el año 2010 y que consiste en cinco relatos escritos por cinco autores chinos encabezados por Yan Lianke, autor que dispone de gran reputación mundial, y del que se pueden encontrar varios libros suyos en español, tales como *Los cuatro libros* (2016), *El sueño de la aldea Ding* (2013), *Los besos de Lenin* (2015). 《西班牙旅行笔记》([*Notas*

---

<sup>65</sup> Fue un trabajo realizado a la par con su compañero. Las obras traducidas en chino fueron: 《太子的旅行》[*El viaje del príncipe*], 《热情之花》[*La flor de la pasión*], 《伪善者》[*El hipócrita*]. Son traducciones indirectas, por lo que se desconoce el título original de cada obra.

<sup>66</sup> Pío Baroja no viajó a China, pero comenta Manuel Bayo (2013) que es «quizás el novelista español que más ha tratado sobre China».

<sup>67</sup> Según recuerda Marcela de Juan en *La China que ayer viví y la China que hoy entreví*, «De las amistades de mi padre durante su estancia en Madrid habría miles de cosas que contar. Sus mejores amigos eran el escritor Pío Baroja, el escultor Benlliure, el torero Fuentes Bejarano y doña Emilia Pardo Bazán, por quien sentía gran admiración. En el Círculo de Bellas Artes hay todavía hoy, en una pared, una gran fotografía con todos los miembros del Círculo; entre ellos un chino: mi padre» (1977: 37).

del viaje a España], 2007) de Linda (林达) es otro libro muy leído en China, libro que abarca las experiencias de los autores (Lin y Da, un matrimonio) sobre la historia, el arte y la arquitectura de España.

Todas estas relaciones que acabamos de reseñar con respecto a la cultura y la literatura de los dos países nos sirven para presentar el estado de la cuestión. Nos apoyaremos en diversa bibliografía para en los siguientes apartados, ir profundizando en los estudios comparados *East/West* de modo general e individualmente con un ejemplo, —el Modernismo literario chino y español, y la comparación de dos novelas modernas de Camilo José Cela y de Yu Hua—, con el objetivo último de comprobar la validez de este tipo de análisis.

*Un árbol es grueso, creció desde su plántula; un edificio es alto, se construyó cubo a cubo de arena.*

合抱之木，生于毫末；九层之台，起于垒土。

*(Laozi, capítulo 64)*



## 1.2 METODOLOGÍAS DEL COMPARATISMO

### 1.2.1. Una mirada hacia la historia y los paradigmas del comparatismo

Siglos antes de que surgiera la Literatura Comparada como disciplina académica, la comparación entre textos de diferentes naciones y lenguas era un fenómeno habitual. No sería hasta el siglo XIX cuando nacería como ciencia independiente en el seno de una Europa dominada por la influencia de la escuela francesa<sup>68</sup>. En sus inicios, se analizaban los textos más importantes y carismáticos de cada país; aquellas obras que se consideraban por su calidad como constitutivas de cada literatura nacional, y deseosos de encontrar las propiedades especiales, singulares y propias de cada nación a través de sus libros. Philaretes Charles, como padre del comparatismo, considera que la Literatura Comparada es la historia intelectual de la humanidad (Gil-Albarellos, 2006: 33). Para Brandes:

The comparative view possesses the double advantage of bringing foreign literature so near to us that we can assimilate it and of removing our own literature until we are enabled to see it in its true perspective. ... The scientific view of literature, provides us with a telescope of which the one end magnifies, and the other diminishes; it must be so focused as to remedy the illusions of unassisted eyesight. The different nations have hitherto held themselves so distinct, as far as literature is concerned, that each has only to a very limited extent been able to benefit by the productions of the rest.

(*apud* Gayley, 1903: 58)

La Literatura Comparada lleva un desarrollo de dos siglos, y, por lo tanto, desde sus inicios hasta hoy en día, estamos ante un fenómeno cambiante; existen múltiples definiciones que se siguen revisando y modificando. Para muchos críticos, esta ciencia abarca, por un lado, el estudio de las relaciones de la literatura supranacional o plurinacional y, por otro lado, de las conexiones con otros campos del saber, tales como

---

<sup>68</sup> Término controvertido, Susana Gil-Albarellos (2006: 32) hace la siguiente crítica: «La mal llamada escuela francesa, y decimos mal llamada porque no formó ni se constituyó como escuela, se ha caracterizado por ser el centro neurálgico de la investigación de literatura comparada en su primera etapa».

las artes, las ciencias sociales, la religión, la filosofía, etc. Hay que asumir que, dentro del ámbito de la literatura, se produce una comparación tanto entre los textos literarios como entre las teorías literarias, también entre la periodización histórico-literaria, los géneros literarios, los temas, los autores, etc., es decir, se indagan todos los problemas surgidos en el análisis literario desde la perspectiva comparativa. Tal como señaló François Jost (1974: 29), la Literatura Comparada «is an overall view of literature, of the world of letters, a humanistic ecology, a literary *Weltanschauung*, a vision of the cultural universe, inclusive and comprehensive».

A este respecto, la Literatura Comparada es interdisciplinaria, multidisciplinaria y transdisciplinaria. El estudio se lleva a cabo mediante disciplinas complementarias como la Historia de la Literatura, la Teoría Literaria y la Crítica Literaria. Si las tres últimas colaboran entre sí, como apunta René Wellek (2005: 766), «están tan completamente interrelacionadas que es inconcebible la teoría literaria sin la crítica o la historia, o la crítica sin la teoría o la historia, o esta última sin las dos primeras», la Literatura Comparada tampoco se puede emancipar de ellas. Por lo tanto, nos encontramos aquí con dos ideas: que la Literatura Comparada es un instrumento de la Teoría de la Literatura y que sirve como método de análisis para interpretar y comprender la literatura, y para dar validez a principios teóricos; que la Crítica Literaria y la Teoría Literaria forman instrumentos para explicar el concepto de la Literatura Comparada. Darío Villanueva (Domínguez *et al.*, 2016: 32) defiende que «ni la crítica ni la teoría se pueden desligar de la historia literaria y de la literatura comparada», y «lo que la literatura comparada en último término viene a darnos es la ratificación de las conclusiones que las otras ramas de la ciencia literaria nos proporcionan».

Se añade a esto que la fundación de cualquier ciencia requiere constante verificación y escepticismo a lo largo de su desarrollo y crecimiento. Muchos académicos cuestionan si la Literatura Comparada se puede delimitar como una disciplina, puesto que algunos aceptan el Comparatismo como método, tal como es el caso del intelectual americano Charles Mills Gayley. Otros académicos eran más radicales, por ejemplo, Benedetto Croce, que negaba la autoridad de la llamada “Literatura Comparada” y consideraba que el término era ambiguo y no podía deslindarse del estudio de la Historia Literaria. Para él, el objeto de estudio debería ser «the vicissitudes, alterations, developments and reciprocal difference’s of themes and literary ideas across literatures » (*apud* Bassnett, 1993: 2). De acuerdo con Croce, Jean-Marie Carré también opina que «la literatura comparada es una rama de la historia literaria: es el estudio de las relaciones

espirituales internacionales, de los contactos reales que han existido [...]» (*apud* Llovet *et al.*, 2012: 361).

Es de destacar que la Literatura Comparada surgió en un contexto histórico en el que se establecen las nuevas ciencias basadas en el Racionalismo, lo que implicó un nuevo horizonte para el conocimiento del mundo. Se suma a esto la gran influencia de *El origen de las especies* de Charles Darwin (1859), obra de gran influencia que inspiró a la investigación en diferentes campos de las humanidades. Según la teoría de la evolución darwiniana, todo está relacionado entre sí, incluida la literatura; en modo alguno, no existe una literatura aislada, sino que todo se interrelaciona y queda entrelazado. Además, la saturación del desarrollo de la historia de la literatura nacional acabó por dar lugar a la historia comparativa de las literaturas nacionales, interrumpiendo la ruptura de las fronteras lingüísticas e investigando las relaciones de diferentes literaturas en un espacio más vasto. Gayley (1903: 58) señaló que la atención a las relaciones literarias fue consecuencia del estudio de la literatura nacional: «First the history of each literature; then the historic relations between literatures». Por lo cual la aparición de esta ciencia no es casual, sino algo ineludible. Así concibió Goethe el concepto de *Weltliteratur*, e indicaba que «[h]oy en día la literatura nacional ya no quiere decir gran cosa. Ha llegado la época de la literatura universal y cada cual debe poner algo de su parte para que se acelere su advenimiento» (Goethe y Eckermann, 2006: 267).

A finales del siglo XIX, casi simultáneamente, se introdujo la Literatura Comparada como asignatura en las universidades más influyentes en Occidente. En Estados Unidos destacaron la universidad de Harvard, la de Columbia, la de Yale, la de Princeton y la de California. En Europa, las universidades de Lyon, París y Toulouse, las de Oxford y Cambridge, las de Turín, Génova, Padua, Boloña y Roma. Por todo lo dicho, hay que reconocer su valor y su legalidad como disciplina independiente. Asimismo, la entrada en las instituciones también obliga a posicionarla dentro de los Estudios literarios.

Cabe señalar que, se esbozaba en un principio como un objeto de estudio extenso:

Literature as a distinct and integral medium of thought, a common institutional expression of humanity; differentiated, to be sure, by the social conditions of the individual, by racial, historical, cultural, and linguistic influences, opportunities, and restrictions, but, irrespective of age or guise, prompted by the common needs and aspirations of man, sprung from common faculties, psychological and physiological,



and obeying common laws of material and mode, of the individual, and of social humanity.

(Gayley, 1903: 59).

Basado en el cosmopolitismo, se subrayó la importancia de estudiar las literaturas en conjunto, verdaderamente general y mundial. Así es como lo percibía Arnold:

I am really concerned with -the criticism which alone can mucho help us for the future- is a criticism which regards Europe as being, for intellectual and spiritual purposes, one great confederation, bound to a joint action, and working to a common result; and whose members have, for their proper outfit, a knowledge of Greek, Roman, and Eastern antiquity, and of one another.

(*apud* Gayley: 1903: 59)

Para ellos el propósito era de llegar a un resultado común y averiguar si las mismas leyes de la evolución literaria pueden prevalecer entre todos los pueblos, —siguiendo el concepto de *Weltliteratur*—. Para satisfacer tal objetivo, Gayley sugirió que el estudio se debería atener a la esencia de la literatura, examinar las leyes que dominan la literatura desde su origen y su desarrollo, y los factores que diferencian los componentes literarios unos de otros. También, establecer lazos entre los movimientos literarios, entre autores, periodos, temas, entre las literaturas en cualquier idioma, nacionalidad, clima o tiempo, es decir, estudiar todos los elementos surgidos en la historia de la literatura. El trabajo de los académicos se debería basar en verificar y sistematizar las características comunes de la literatura mediante sus diversas manifestaciones, tales como las características del drama, de la épica o la lírica, los movimientos literarios, la evolución y la circulación de los temas, etc. Un ejemplo ilustrativo es el origen del teatro, que es fenómeno universal cuyos principios no pueden derivar solo del considerado drama griego, sino de todos los teatros: europeos, chinos...

No obstante, una ciencia no es arbitraria, sino que requiere unos objetos de estudio determinados y metodologías sistemáticas. Debido a la amplia extensión de los objetivos que se marcaban los comparativistas, surgían pensamientos especulativos. Joseph Texte, que tuvo un papel clave en la escuela francesa, en cambio, subraya que en el estudio de la Literatura Comparada las relaciones entre las literaturas parten del préstamo, las imitaciones y las adaptaciones de ideas entre obras procedentes de dos o más literaturas.

Comparte esta visión Marius-François Guyard, que considera «la literatura comparada [...] la historia de las relaciones literarias internacionales. El comparatista se detiene en las fronteras, lingüísticas o nacionales, y observa los cambios de temas, de ideas, de libros, o de sentimientos entre dos o más literaturas» (*apud* Llovet *et al.*, 2012: 361).

Van Tieghem, representante del comparatismo francés, en su famoso manual *La littérature comparée* (1931), propuso el objetivo de «estudiar las obras de varias literaturas en sus relaciones recíprocas», certificado como un *rapport de fait* ('relaciones factuales'), donde "relaciones" se entendía como "influencias". Es decir, la comparación poseía autoridad de estudio en cuanto a que estaba fundamentada en estudiar las fuentes y las influencias comprobadas. De ahí que el objeto de estudio se sustentaba desde el positivismo y el historicismo, y consistía en indagar sobre la obra, sobre su circulación en los países extranjeros y la recepción de la propia obra, de los géneros, temas y motivos, estilos, etcétera.

Mientras daba estos argumentos, el mismo van Tieghem acabó contradiciéndose con su definición de la Literatura Comparada para la conceptualización de la Literatura General:

Considera como una de sus tareas esenciales señalar el mayor número posible de hechos literarios que presentan un parecido incontestable en países diferentes, incluso en los casos en que debe descartarse la hipótesis de una influencia, y tratar de explicar este parecido por la acción de causas comunes.

(*Apud* Cioranescu, 1964: 42)

Van Tieghem diferenciaba tres clases distintas dentro de los estudios literarios: Literatura Nacional, Literatura Comparada y Literatura General. Entre ellas, las dos últimas se distinguían tanto entre sí que se desviaban de los principios de la Literatura Comparada que consideramos hoy día, donde se destaca el cosmopolitismo. Hoy los conceptos de Literatura Comparada, Literatura General y Literatura Mundial son verdaderamente similares. Precisamente, el surgimiento del concepto de *Weltliteratur* de Goethe le vino inspirado por su lectura de dos novelas chinas: 《好逑传》 [*The pleasing history*] y 《玉娇梨》 [*Lu-kiao-li, ou les deux cousines*]<sup>69</sup>. Consideraba un hecho

---

<sup>69</sup> «好逑传» [*The pleasing history* o *The fortunate union*], novela anónima, fue escrita entre la dinastía Ming y la dinastía Qing, fue traducida en Europa en siglo XVIII y fue la primera novela china traducida en lengua occidental.

extraordinario semejante comparativa: «No tanto como se pueda imaginar. Esas gentes piensan, actúan y sienten casi como nosotros y uno enseguida acaba sintiéndose su igual, sólo que todo lo muestran más claro, puro y moral» (Goethe y Eckermann, 2006: 265). Goethe se daba cuenta de que lo que leía de China se podía comunicar con él, que los humanos tenían mucho en común, que no se diferenciaban tanto y que entre las literaturas de diferentes naciones y de diferentes culturas existían relaciones que podrían converger en el mismo río de la Literatura Mundial.<sup>70</sup>

Así es como lo comenta Cioranescu (1964:45):

En primer lugar, los problemas de dependencias, de influencia, de resonancia no tienen interés desde el punto de vista de la obra en sí, si no es en la medida en que eventualmente ayudan a su comprensión. Pero para esta comprensión también pueden resultar útiles las comparaciones paralelas, que no tienen en cuenta la relación causal.

El concepto de *litterature comparée* francés fue tan influyente que predominó durante un siglo en el campo de la investigación. Se entiende perfectamente el interés nacionalista de los comparatistas franceses, conformado por Jean-Marie Carré y Marius-François Guyard, entre otros; la fijación de la Literatura francesa era fuente e influencia para otras literaturas nacionales. Expresó Joseph Texte que la Literatura Comparada se construyó con el fundamento de un corpus de literaturas después del Renacimiento. La vulgarización del griego, latín y hebreo condujo a la configuración de las lenguas modernas, con tal que «las literaturas individuales se hicieron distintivas, en contraste con el anonimato y la transmisión oral propias de la literatura medieval» (Domínguez *et al.*, 2016: 89). Fue el siglo XV y siglo XVI el de la formalización —utilizando las palabras de Mignolo— del concepto de los Estados-nación. En los siglos sucesivos, la pronta instauración del francés como lengua nacional sentó la posición de la literatura francesa como la más prestigiosa en la tradición europea. De allí salieron numerosas obras literarias preeminentes e influyentes en francés, que posteriormente convirtieron este

---

«玉娇梨» [ *Lu-kiao-li, ou les deux cousines* o *The Two Fais Cousins* ], fue traducida primero en francés por Jean-Pierre Abel-Rémusat en 1826, la versión inglesa fue una adaptación del francés y se publicó en 1827 por Hunt y Clarke.

<sup>70</sup> Para más información véase en Zhang, L.X. (2009): *La introducción a la Literatura Comparada*. Shanghai: Universidad de Fudan.

idioma como sistema unificado de prestigio y una condición legítima dentro de la literatura europea.

No obstante, Wellek (2009: 163-164) hizo la siguiente reflexión:

Nor can one be convinced by recent attempts by Carré and Guyard to widen suddenly the scope of comparative literature in order to include a study of national illusions, of fixed ideas which nations have of each other. It may be all very well to hear what conceptions Frenchmen had about Germany or about England—but is such a study still literary scholarship?

Advierte Wellek (2009: 164) que «Comparative literature arose as a reaction against the narrow nationalism of much nineteenth-century scholarship, as a protest against the isolationism of many historians of French, German, Italian, English, etc., literature». Sin embargo, existe una paradoja a la hora de la profundización práctica de la disciplina que se aleja de su motivación inicial. La misma idea se advierte en el pensamiento de Antonio Prieto: «Si la literatura comparada no camina en la mayor apertura y humanismo que le proporciona el contrastar, la oposición, el comparatismo corre nuevamente el peligro de incinerarse en una erudición de buscar relaciones directas de escasa significación, como señalé hace tiempo» (*apud* Weisstein, 1975: 17). Comparte esta visión también el orientalista soviético N. I. Conrad y el sinólogo James Hightower: debería ampliarse la Literatura Comparada tanto a los marcos históricos como a los geográficos (*apud* Étiemble, 1977: 14).

En efecto, Croce, ya en 1903, había criticado el estudio de los hechos reales entre literaturas, frente a la visión de Max Koch (*apud* Llovet *et al*, 2012: 354) y su criterio de estudiar «los temas semejantes o relacionados en las literaturas del pasado y el presente», «las influencias de una literatura sobre otra en su relación mutua». Para Croce, «no hay estudio más árido que una investigación de esta naturaleza. Si alguien se dedica exclusivamente a este tipo de indagación, la mente cae en la rutina y experimenta una suerte de vaciedad» (*apud* Llovet *et al*, 2012: 354).

Adrian Marino (1998: 48) apunta las siguientes objeciones:

La obra literaria no es una suma de fuentes y de influencias; la influencia —si es que hay alguna— no siempre es, ni con mucho, libresca, textual; la relación causal o finalista, definida en términos de anterioridad y posterioridad, no es lo que permite

comprender la especificidad de la obra; la influencia siempre es una interpretación creativa; no hay que considerar la total coincidencia como un calco; cada obra supone otra obra, sin que por ello una determine la otra; la influencia contribuye a que fructifiquen sólo las semillas preexistentes; la selección implica parentesco, pero también y, en ocasiones, sobre todo, condiciones históricas específicas, etc.

En lo que sigue, se consideró que el criterio de estudiar los hechos reales responde a ciertas limitaciones y restricciones, lo que produjo la primera gran crisis de la disciplina. Dado que está fundada en el eurocentrismo, por un lado, la comparación obligaba a constreñir sólo a lenguas europeas: inglés, francés, italiano, alemán, español, portugués, irlandés, holandés, húngaro, sueco, etc. Por otro lado, consecuentemente, las literaturas orientales, por ejemplo, debido a su escaso contacto con las europeas, no poseían legitimidad en el área de investigación. De tal modo, este problema se convirtió en el punto de partida más criticado en el desarrollo del estudio comparativista.

Evidentemente, de la contraposición de opiniones puede salir una solución mejor; frente a ello, surge otra orientación de estudio. En los años cincuenta, los estudios teóricos americanos derivaron hacia un estudio paralelo, implementando en la reflexión de la literatura las artes plásticas, la sociología, la religión, etc., es decir, el estudio de las relaciones entre la literatura y otros conocimientos, por lo que se expandió la investigación hacia el campo de la estética, abandonando el positivismo, destacando las ideologías, las imágenes, los temas y la retórica de distintas tradiciones literarias. Esta definición condujo posteriormente a un dilema en la escuela francesa y en la escuela americana. Según René Wellek (2009: 162) no se crearon las condiciones para «establish a distinct subject matter and a specific methodology». Asimismo, para Ulrich Weisstein, la definición puede pecar de extensa.

En vista de que no se podía conciliar la problemática, emergió un nuevo impulso en las humanidades a partir de los años setenta. El foco de la disciplina comienza a cambiarse, y gira su eje desde la comparación basada en textos a la investigación de la crítica literaria, al estudio del feminismo, de los signos, del cine y los medios, de la cultura, etc. Se hace visible que la influencia del posmodernismo, el feminismo, el poscolonialismo han conducido, en cierta manera, a la decadencia del Comparatismo. De ahí que se percate una crisis en un sentido bastante generalizado. Muchos comparatistas han mostrado sus preocupaciones y los deseos de replantearse la Literatura Comparada e,

incluso, ha habido algunos comparatistas que afirman la muerte de la disciplina, como han destacado Susan Bassnett (1993) y Gayatri Chakravorty Spivak (2003).

Para Susan Bassnett (1993:1), por ejemplo, se debe subrayar en estos estudios la característica de la interdisciplinariedad: «Comparative literature involves the study of texts across cultures, that it is interdisciplinary and that it is concerned with patterns of connection in literatures across both time and space». En este caso, la autora acentúa que la traducción es un elemento a tener en cuenta para amortiguar la crisis.

De acuerdo con Bassnett, para Spivak, la declaración de la muerte de Literatura Comparada se debe a que la disciplina está fundada en el europeísmo tradicional, —criticado por innumerables autores como, por ejemplo, René Étiemble—. Existe un intento de volver a definirla o erigir un nuevo modelo de estudio sobre la base o fundamento general y planetario, con el propósito de vencer la alteridad, superar las fronteras y combinar la disciplina con los Estudios de área (*Area Studies*). Estos estudios se fundaron en el contexto de la secuela producida por la Guerra Fría que, aunque restringida, inevitablemente, con matices políticos, es verdaderamente interdisciplinaria. Por otro lado, también se ha subrayado Bassnett un enfoque similar sobre la importancia de la traducción literaria: «The verbal text is jealous of its linguistic signature but impatient of national identity. Translation flourishes by virtue of that paradox» (Spivak, 2009 [2003]: 387).

Esta clara la resonancia que han producido los distintos estudios sobre traducción. Estamos de acuerdo con Armando Gnisci (Gnisci *et al.*, 2002: 17) de que «los estudios sobre traducción adquieren indiscutiblemente una inaudita centralidad porque toda la comunicación mundial hoy es concebible como un fenómeno de traducción global e incesante», y de que «los estudios sobre traducción y los estudios culturales tienen grandes razones para estar de actualidad y grandes “destinos progresivos”». Sin embargo, la crisis del comparatismo no queda suspendida acudiendo simplemente a la traducción, porque la Literatura Comparada está definida más allá de esta última. Ciertamente, el estudio sobre la traducción oscila de forma bastante tensa entre lo local y lo universal.

A partir de los años ochenta, las exigencias de mantener las actividades del comparatismo en vigor y un cierto dinamismo ponen en marcha frescas perspectivas para la disciplina, lo que amplía el objetivo y la metodología para el estudio. El nuevo paradigma abandona todos los elementos que no pueden satisfacer las condiciones del crecimiento de la investigación, como los provocados por la limitación positivista o

historicista. Se destaca el surgimiento de la concepción de la poligénesis, —la comparación no necesariamente se basa en las relaciones factuales—, los “Estudios Culturales”, los estudios “Este-Oeste”, la Descolonización, etc. Parece de veras que la disciplina vuelve a cobrar resonancia en esta década.

En palabras de Gnisci:

La literatura comparada ha llegado a ser un saber imprevisible y poético que se ha rebelado en contra de su cabeza europea y se ha transformado en una especie de parlamento: dando lugar al diálogo de todas las voces literarias del mundo y de sus discursos que enseñan —he aquí el punto y el régimen de la poética— a entender las diferencias, a protegerlas, y no sólo eso: a amarlas; a querer ser parte, dote, gracia, reivindicación y lucha (si es necesario) de ellas.

(Gnisci *et al.*, 2002: 19)

Con todo lo visto hasta aquí, queda claro que comparar las literaturas sin una influencia directa también es valioso y significativo. En cualquier caso, como hemos señalado antes, no existe literatura aislada, todo está relacionado y una literatura no puede nutrirse simplemente de sí misma. Existen muchos paralelismos y coincidencias, generadas por las leyes de carácter general que posee la Literatura, esto es, la necesidad natural de expresar y recoger los sentimientos y los pensamientos. De hecho, cuatro de las civilizaciones más antiguas, —china, egipcia, babilonia e india—, se establecieron casi simultáneamente de forma paralela en cuatro regiones distantes. Los géneros literarios más identificados, a saber, el drama, la lírica y la narrativa, son universales, independientemente de su procedencia y obligatorios para todo sistema literario.

Tal como afirmó Matthew Arnold: «En todas partes hay conexión, en todas partes hay ilustración: un hecho único, una única literatura no se comprende adecuadamente sino en relación con otros hechos, con otras literaturas» (*apud* Romero López (ed.), 1998: 35). Even Zohar, el fundador israelí de la “Teoría de los polisistemas”, defendió que la literatura no es una actividad aislada de la sociedad, regularizada por leyes exclusivamente diferentes del resto de las actividades humanas, sino que es integral. Comparte la misma percepción Darío Villanueva:

Es absurdo considerar que la literatura escrita en una lengua y en un país se nutre exclusivamente de sí misma, pues, desde los clásicos grecolatinos, árabes o chinos

hasta los escritores contemporáneos de otras lenguas y nacionalidades, todos han estado contribuyendo a cada creación singular, que será medida y valorada fundamentalmente a través de la comparación.

(*apud* Domínguez *et al.*, 2016: 30)

A través del estudio de las relaciones históricas de la “hora francesa” y los paralelismos de la “hora americana”, Claudio Guillén define que el Comparatismo es el estudio sistemático de conjuntos supranacionales (Guillén, 2005: 27 y 96-97). Entiende Guillén tres modelos de supranacionalidad: 1. La *internacionalidad*, que se refiere al estudio de las relaciones genéticas y otras relaciones no genéticas bajo la premisa de un contexto cultural común. 2. *Condiciones sociohistóricas comunes*, a saber, el estudio de los casos que son genéticamente independientes. 3. Sin necesariamente tener la condición de un contexto cultural común, o sociohistóricas comunes, comparar los fenómenos genéticamente independientes de acuerdo con principios y propósitos derivados de la *teoría de la literatura*.

Para el comparatista alemán Manfred Schmeling, hay que diferenciar cinco tipos de comparación (Schmeling ed., 1984):

1. La comparación monocausal, es decir, la investigación de las influencias;
2. La comparación monocausal más la examinación del proceso histórico de las obras;
3. La comparación que se basa en analogías de contextos;
4. La comparación del producto literario entre sí;
5. La comparación de la crítica literaria.

A su vez, Douwe Fokkema (*apud* Romero López (ed.), 1998) concibe tres diferencias por su parte: «el texto literario», «la situación de comunicación literaria» y «el código literario». Puesto que las literaturas se examinan de acuerdo desde el traspaso de las fronteras lingüísticas de una literatura nacional particular, la Literatura Comparada, de todos modos, trata de la valoración, de la crítica, y se ocupa de los textos tanto desde el valor intrínseco como del valor extrínseco, del proceso de la transmisión y comunicación literaria, del sistema literario.



Dionýz Ďurišin, el académico eslovaco, una de las figuras más destacadas de la orientación de la Teoría Interliteraria, desarrolla «afinidades tipológicas» que se entienden como «similitudes literarias que no pueden explicarse por el contacto» (*apud* Domínguez, *et al*, 2016: 62). Ďurišin plantea dos ramificaciones: las relaciones genéticas y las afinidades tipológicas. Semejante visión también se encuentra implícita en Hans Robert Jauss (estética de la recepción) y Even-Zohar (los polisistemas). Además, se puede observar un vínculo entre ellos y la corriente consecutiva de los estudios “Este-Oeste”, ya que se ofrece un nuevo método para estudiar la literatura. Efectivamente así ha ocurrido, tal como ha demostrado Earl Miner, el máximo contribuyente de los estudios “Este-Oeste”, quien partiendo de los estudios tipológicos admite que se llega a resultados fructíferos:

Comparando poéticas griegas, latinas, chinas y japonesas, Miner concluye que “con una excepción, la lírica es el género fundacional de los sistemas poéticos explícitos del mundo y es la base implícita de los otros [...]”.

Miner alcanzó conclusiones a gran escala sobre cómo funcionan los sistemas literarios a lo largo del mundo, aportó a la literatura comparada un nuevo léxico y encaró un elemento clave para la disciplina: el relativismo cultural.

(Domínguez, *et al*, 2016: 70)

Por último, si la Literatura Comparada se ha desarrollado por tres etapas, se observa que la primera etapa se desarrolla en Europa, la segunda toma nuevo impulso en Estados Unidos y Canadá y la tercera puede y podrá tener su mayor protagonismo en Asia. Como disciplina “forastera”, la llegada a China se produjo tardíamente, a partir de los años 80, pero esto no ha impedido su expansión, sino que se ha convertido en uno de los espacios más dinámicos y vigentes en el campo de Estudios literarios en este país asiático.

### 1.2.2. Adaptación de los criterios de Estudios literarios europeos para la Literatura china

Parece generalmente aceptado que hay cuatro tipos de estudios literarios según los principios de la tradición europea: Historia Literaria, Crítica Literaria, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Estas cuatro ramas principales, por supuesto, están interrelacionadas y se ocupan de la literatura desde diferentes aspectos, colaborando entre sí para complementar el estudio sistemático, —la interpretación, análisis, descripción y evaluación—, de la literatura local y universal tanto desde la perspectiva sincrónica como desde la diacrónica y la comparativa. Mientras que en Europa existe una larga historia de crítica literaria<sup>71</sup>, desde Aristóteles, Platón, etc., la Literatura china, a pesar de su antigüedad, carece de un estudio sistemático sobre ella. Ha sido apuntado que, en la historia de la Literatura china, la novelística y el teatro de ningún modo habían sido capaces de competir en importancia con la poesía, debido en parte a la falta de un fuerte sostén crítico, porque una valoración eficaz daba al mismo tiempo validez a su existencia, o sea, a una tendencia, a un estilo, un género, una corriente literaria. Debido a que los géneros narrativos y dramáticos se valían por sí mismos, nunca constaron como literatura de carácter principal, salvo en los dos últimos siglos. De hecho, la primera historia novelística china 《中国小说史略》 [Historia concisa de la ficción china] fue escrita en el siglo XX por el autor chino Lu Xun (1926) con influencia de la tradición europea<sup>72</sup>. Otro tanto cabe destacar con la primera Historia de la Literatura China, escrita por un sinólogo japonés, del que existen pocas referencias, aunque según fuente notada por el autor Zheng Zhenduo, la primera fue escrita por el sinólogo inglés Herbert A. Giles, titulada *A history of Chinese Literature* (1901). Evidentemente, no se puede deducir de esto que desde el nacimiento de la Historia de la Literatura china, y más casos por mencionar como la Retórica, las tendencias, etc., o la inauguración de los Estudios literarios en China con propósito de estudiar la literatura de forma sistemática, se cuente con una visión transcultural y una perspectiva comparatista. Queda claro también que la teoría literaria occidental sirvió de vehículo y que hubo paradigmas para el desarrollo del estudio de la Literatura para China.

---

<sup>71</sup> A diferencia de lo arriba mencionado, entiéndase que aquí nos referimos a un concepto general de la Teoría de la Literatura.

<sup>72</sup> Lu Xun, clave del Movimiento del Cuatro de Mayo, se considera el padre de la literatura moderna en China. Estudió en Japón entre 1902 y 1909, donde recibió influencia occidental.

Hay que hacer notar que China sufrió una europeización de manera precipitada con la evolución social y cultural de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, lo que produjo un gran impacto en los intelectuales chinos del momento, produciendo un cambio fundamental para el estudio de la Literatura. Como hemos mencionado, políticamente, la invasión de Japón (la Primera guerra sino-japonesa, 1894-1895) y la Alianza de las Ocho Naciones (Imperio británico, Imperio del Japón, Imperio ruso, Francia, Alemania, Estados Unidos, Imperio austrohúngaro y el Reino de Italia, 1900-1901) dejaron a las fuerzas feudales chinas obsoletas y derrotas, hecho que ocasionó la Revolución de Xinhai (1911). China fue afectada por una crisis tanto moral como política y social. Como consecuencia, empezaron a propagarse nuevas ideas, tales como la Monarquía constitucional, la República democrática, la ideología marxista-leninista, etc. En el marco cultural, los intelectuales chinos radicales, representados por Hu Shi, Lu Xun, Chen Duxiu, Zhou Zuoren, lideraron el movimiento de la Nueva Cultura, cuyo ideario se basaba en la introducción del pensamiento occidental, el rechazo del valor de la cultura china tradicional, sobre todo del confucianismo, de modo que hubo una tendencia eurocentrista. Nos resulta importante exponer unos trabajos representativos de aquellos que pretendían aplicar la metodología y la teoría literaria occidental para interpretar la literatura china.

Aparte de la obra de Lu Xun, que mencionamos antes, también hemos de subrayar el ensayo 《文学改良刍议》([«Algunas propuestas modestas para la reforma de la literatura»], 1917), 《建设的文学革命论》([«Sobre una revolución literaria constructiva»], 1918), 《白话文学史》([Historia de la Literatura china en Baihua], 1928)<sup>73</sup> de Hu Shi (胡适); 《中国文学进化史》([La historia evolutiva de la Literatura china], 1929) de Tan Zhengbi (谭正璧); 《插画本中国文学史》([Versión ilustrada de la Historia de la Literatura china], 1932) de Zheng Zhenduo (郑振铎); 《文学上的俄国与中国》([Rusia y China en Literatura], 1926) y 《中国新文学源流》([El origen de la nueva Literatura china], 1939) de Zhou Zuoren (周作人); 《诗与镇》([Poesía y verdad], 1934) de Liang Zongdai (梁宗岱); 《文艺心理学》([La psicología del arte], 1936) y 《诗论》([Sobre poesía], 1943) Zhu Guangqian (朱光潜)<sup>74</sup>. Casos semejantes son: *A history of Chinese Philosophy* (1948) de Feng Youlan (冯友兰), que fue la primera historia de la

---

<sup>73</sup> *Baihua*, el chino coloquial vernáculo.

<sup>74</sup> Zhu Guangqian (1897-1986), autoridad en la investigación de Estética en China. En *Sobre Poesía*, Zhun pretendía interpretar la poesía china mediante la teoría literaria occidental, interpretar la poesía occidental mediante la teoría literaria china.

filosofía china realizada sobre la base de a conceptos de la filosofía europea. Libros de Ji Xianlin (季羨林): 《中印文化关系史论丛》 ([Historia de las relaciones culturales entre China y India], 1957), 《东西文化议论集》 ([El diálogo entre la cultura oriental y la cultura occidental], 1997), 《世界文化史知识》 ([Conocimientos de la Historia de la Cultura Mundial]; libros de Qian Zhongshu (钱钟书): 《谈艺论》 ([Teoría de las artes o On the Art of Poetry], 1948), obra comparativa entre la poesía china y la poesía occidental en la que se incluyen reflexiones sobre el Budismo, el análisis psicológico, la Nueva crítica, el Surrealismo, la Deconstrucción, la Teoría de la Recepción, etc.; 《十八世纪英国文学里的中国》 ([La visión de China en la Literatura de Reino Unido en el siglo XVIII], 1940); 《管锥编》 ([Vistas parciales], 1979), que son una serie de notas de lectura desde la Dinastía Qin hasta la Dinastía Tang, con una metodología comparativista en la que se cita a más de 4000 autores chinos y extranjeros, y más de 1700 obras extranjeras; su versión en inglés fue sacada por la editorial Harvard University Asia Center en 1998 con el título *Limited Views: Essays on Ideas and Letters*. De esta manera se han ido configurando los constituyentes y los fundamentos de la creación de la ciencia literaria china. Asimismo, se consideran claros ejemplos de la práctica de la Literatura Comparada.

Otro tanto cabe mencionar con los miembros del grupo de Actividades Culturales de Izquierda (左翼文化运动) en los años 30, dirigida, sobre todo, por dos escritores y también traductores chinos: Mao Dun (茅盾) y Guo Moruo (郭沫若); esta corriente, se caracterizaba por centrarse en lo popular y en lo universal, que acabó predominando en las actividades literarias y reforzando, en cierto modo, la relación entre la Literatura china y la Literatura universal, especialmente por la relación con la literatura proletaria. Fue un movimiento de la recepción de influencias occidentales. Numerosas obras literarias y teóricas occidentales fueron traducidas e introducidas en China. Marián Gálik (2011: 144) da las siguientes cifras sobre este fenómeno:

According to the reliable, although not complete, *Minguo shiqi zong shumu: Waiguo wenxue* 国民时期总书目•外国文学 (Cumulative catalogue of the Republican period: Foreign literature) for the years 1911–49, 4,404 translated works (creative, literary and critical, or historical) were published in China. Among them 1,204 concerned Russian and Soviet literatura; 794, English; 607, French; 557, American; 244, Japanese; and 234 German.

Aprender la literatura y los paradigmas de otros países se convirtió en el objetivo del siglo XX para el estudio de la Literatura en China.

Para una mejor comprensión de este fenómeno, es conveniente aproximarse al libro chino más conocido sobre Teoría de la Literatura, de Lao She (老舍, 1899-1966), quien fue uno de los pioneros de la novelística china moderna, uno de los autores chinos más influyentes en los países extranjeros y profesor de literatura en la Universidad de Londres entre 1924 y 1929, donde leyó una gran cantidad de obras inglesas y obras traducidas en inglés. Su obra fue publicada por primera vez por la Editorial Pekín en 1984 《文学概论讲义》 [Introducción a la Literatura], y en ella compiló multitud de materiales de enseñanza cuando el autor desempeñaba el cargo de profesor de Literatura en la Universidad de Qilu (hoy la Universidad de Shandong) entre 1931-1934. El autor remarcó a más de ciento cuarenta autores chinos y extranjeros, teóricos y autores de obras literarias, antiguos y modernos, donde encontramos autores extranjeros como Matthew Arnold, Richard Green Moulton, Arnold Bennett, Dostoievsky, Anatole France, Herbert Read, Anatole France, Alfred Kerr, Victor Cousin, Longino, Blake, entre una larga etcétera; las obras literarias citadas son incalculables. Nos muestra el contraste y la coincidencia entre la Literatura china en particular y la Literatura Occidental en su conjunto, desde la comprensión del concepto de la Literatura en China y en Occidente, las características, la creación, los orígenes, los estilos, la distinción entre poesía y prosa, la forma, las tendencias, la Crítica y, desde los tres géneros literarios más evidentes, en concreto, la poesía, el teatro y la novela —enfoques tomados desde el molde de la teoría de la literatura europea—. Shu Yi (舒乙), hijo del autor, en el prólogo de la edición de 2014 del libro, comenta que es un libro “extraño” por tres razones: es una creación original; está escrito por un escritor, que no un teórico; comprende ideas audaces y perspicaces. Es original porque introdujo en el libro las principales teorías literarias del momento, sobre todo teorías literarias occidentales, las de los años veinte y treinta; es un tratado moderno en correspondencia con la época y posee un contenido valioso y abundante.

Por otro lado, Lao She critica los errores de recibir la influencia de la teoría literaria occidental y el hecho de rechazar todo valor de la propia teoría literaria china. De igual modo, pone de relieve el estudio de la literatura de calidad de “los otros” y revisa la vernácula con una visión dialéctica: «El arte es universal, sin fronteras, si la literatura es una rama del arte, ¿cómo no mirar la literatura espléndida del mundo, sino dejar la nuestra simple y tosca?» (Lao She, 2014: 7). Es decir, aprender la literatura de los otros

para nutrir la propia. Los puntos de disconformidad del autor contra los principios del criterio literario chino tradicional son, a saber, que la literatura debe comportar *Dao* (razón) y moralidad, que el pensamiento va primero, y el arte, segundo, que debe de ser útil, etc. En sus observaciones, la literatura persigue tres particularidades: la emoción, la estética y la imaginación.

Para satisfacer tal justificación, por un lado, Lao She recurre a citar autores europeos, como Longino y el poeta inglés Wordsworth, para explicar la “emoción”; el poeta inglés W. Blake y Oscar Wilde, para la “estética”; Aristóteles, para la “imaginación”. Por otro lado, pretende aplicar estos conceptos para generalizar y revelar la esencia de la Literatura china mediante la enumeración de las obras literarias chinas más influyentes, lo que muestra un carácter coincidente, ya que la misma regla funciona en las dos literaturas, en este caso, la literatura china en particular y la literatura occidental en conjunto.

Llama especial atención el capítulo X y el capítulo XI del libro en el que trata de la Tendencia literaria. Lao She nota la importancia de estudiar la Literatura como clasificación de tendencias, dado que las épocas y los pensamientos no son inmutables, y, consecuentemente, obliga al devenir de la literatura. No obstante, en la historia de la Literatura china no se observa una vicisitud de tendencia literaria clara, tal como ocurre en la Literatura europea; esto es debido a una larga tradición, la de adoración del pensamiento confucionista desde la dinastía Han. En cambio, las tendencias europeas como el clasicismo, romanticismo, realismo, neo-romanticismo, esteticismo e idealismo son claros resultados de las evoluciones de pensamientos radicales. Señala Lao She aquello de mirar las traslaciones de pensamientos y en función de esto, divide la literatura china en tres tendencias: Auge (正潮), Reflujo (退潮) y Mar de fondo (暗潮).

### 1.2.3. Los estudios comparados Este (China)-Oeste

Desde que René Wellek declaró la crisis de la Literatura Comparada en el significativo Congreso Internacional de Literatura Comparada (AILC) que tuvo lugar en la Universidad de Carolina del Norte en el año 1958, provocó una gran agitación que estimuló sucesivos replanteamientos, tanto desde la definición de los objetivos de estudio como desde la metodología comparativa. Para Wellek, la deficiencia de estudiar las relaciones internacionales se manifiesta por implicar el estudio único de las circunstancias externas, rechazando la atención que debería prestarse al valor intrínseco de la literatura en sí misma. Así define Wellek el estudio de la Literatura Comparada:

Un examen de textos literarios (con la inclusión de las obras de teoría literaria y de crítica) en más de una lengua, por medio de una investigación de contraste, de analogía, de procedencia o de influencia; o un estudio de las relaciones y comunicaciones literarias entre dos o más grupos que hablan lenguas diferentes.

(*apud* Romero López (ed.), 1998: 29)

René Étiemble, de acuerdo con Wellek, advirtió que la metodología debería combinar tanto la investigación de las conexiones e influencias literarias como la reflexión crítica o estética, además de evitar la formación de un eurocentrismo lingüístico. Es decir, considerar también las lenguas no europeas como el chino, el japonés, el ruso, etc., a la familia de la comparación. Moll aclara que lo que pretendía Étiemble era construir un «humanismo sin fronteras»:

Su objetivo era el de crear de esta manera los presupuestos para emplear la literatura comparada en sentido verdaderamente «general» con el fin de poder definir los rasgos comunes a todas las literaturas y las poéticas. [...] en la actualidad casi todos los campos de investigación se ven afectados por un acercamiento de tipo intercultural.

(Moll, 2002: 376)

Desde el crucial congreso internacional de Literatura Comparada que tuvo lugar en Budapest en 1962, donde se criticaba el formalismo y el falso cosmopolitismo de la perspectiva estadounidense, tal como lo concibió René Wellek (Morales Ladrón, 1999: 85), hay un aumento cada vez mayor de pretensiones de un cosmopolitismo verdadero,

interrumpiendo las fronteras geográficas y lingüísticas. En el Primer Congreso Internacional de Literatura Comparada, celebrado en Taiwán en 1971, fue donde por primera vez se plantearon los denominados *East/West Studies*, el cual comprende el estudio de las relaciones entre la literatura occidental (Europa y Norte América) y las no occidentales. Según definición de Guillén (2005: 40):

Los estudiosos de Este/Oeste —eje horizontal de civilizaciones distantes y distintas— examinan conjuntamente las literaturas de Europa y América, por un lado, y por otro las de Asia y África —la árabe, las de India, China y Japón, limitándonos a las principales», y que «hasta ahora ha descollado la atención prestada a China y Japón, con especial intensidad a la literatura china, tan antigua, tan rica, y al propio tiempo casi totalmente independiente, en mucho mayor grado que la árabe, a lo largo de tantos siglos, de influjos y contactos extranjeros.

Earl Miner hizo una gran contribución por su parte a los Estudios Este-Oeste, defendiendo que no solamente debe comparar las literaturas que pertenecen a sistemas literarios y familias lingüísticas comunes, como la europea, sino también las heterogéneas, como por ejemplo la occidental y la oriental, con fundamento desde el punto de vista de los estudios tipológicos, ya que las imprecisiones terminológicas y la problemática ideológica que pudieran surgir, como con la periodización de la historia de la literatura y con la discusión sobre el canon literario, se podrían superar (Gnisci *et al*, 2002: 379).

La competencia lingüística y la competencia literaria hace estudiar las literaturas como bloques, como es el caso de Este y Oeste, donde se consideran dos tradiciones literarias diferentes. No obstante, los supuestos *East/West Studies* no provocaron una gran influencia inmediata, no, al menos, hasta los años 90 con la celebración del XIII Congreso Internacional de la AILC/ICLA en Tokio, el primer congreso celebrado fuera del mundo occidental. Actualmente, Estados Unidos, Canadá, China y Japón son los centros de investigación más dinámicos.

Se acabó concibiendo entre los intelectuales europeos la conciencia de corregir el eurocentrismo, reflejado en el aumento de interés hacia una cultura heterogénea, la cultura del otro. David Damrosch (2003: 4) en *What is world literature?* reflexiona como sigue:

I take world literature to encompass all literary works that circulate beyond their culture of origin, either in translation or in their original language (Virgil was long



read in Latin in Europe). In its most expansive sense, world literature could include any work that has ever reached beyond its home base, but Guillén's cautionary focus on actual readers makes good sense: a work only has an effective life as world literature whenever, and wherever, it is actively present within a literary system beyond that of its original culture.

En Claudio Guillén (2005: 40) se apunta que «semejante apertura a las literaturas orientales [debe producirse] no para traducirlas solamente o para especializarse en ellas, perpetuando su apartamiento, sino para integrarlas en un solo saber, o mejor dicho, en un solo interrogar, que supone un verdadero cambio cualitativo». Su propuesta de los tres modelos de supranacionalidad ha demostrado que la investigación comparativa entre Oriente y Occidente es significativa.

Susan Bassnett por su parte también pone de manifiesto el valor positivo de abarcar las literaturas que no poseen el mismo contexto cultural con las de Europa:

La manera en que se utiliza la literatura comparada en lugares como China, Brasil, la India o en muchas naciones africanas es constructiva, ya que se emplea para investigar tanto tradiciones autóctonas como importadas (o impuestas), abriendo las puertas a todo el enrevesado problema del canon.

(Romero López (ed.), 1998: 97)

Jacques Derrida (2008: 24) señala, curiosamente, que mientras que exista el departamento de Literatura Comparada en las universidades la disciplina no estará muerta. Es inseparable el desarrollo de una disciplina con el desarrollo educativo, porque los constructores primordiales de la Literatura Comparada son los profesores universitarios. La Literatura Comparada fue introducida en la universidad china sobre los años 20 del siglo pasado, en concreto, en la Universidad de Qinghua. El profesor Wu Mi empezó a enseñar “Estudios Comparativos de la poética china y occidente” en 1926; el profesor Chen Yinke impartía “Bibliografía de Sinología” en 1927; el profesor I. A. Richards, que provenía de la Universidad de Cambridge, impartió dos clases, “Literatura Comparada” y “Crítica Literaria”, durante su estancia en Qinghua entre 1929 a 1931 (Zhou y Tong, 2003: 269). Desde esta universidad sobresalieron los pioneros comparatistas chinos, encabezados por Qian Zhongshu (钱钟书) y Ji Xianlin (季羨林), solo por mencionar los más representativos. El mismo Ji Xianlin fue quien puso en marcha la fundación del grupo

de Investigación de Literatura y Cultura Comparada en la Universidad de Beijing en 1981, el cual estuvo formado también por Li Funing (李赋宁), Yang Zhouhan (杨周翰), Yue Daiyun (乐黛云) y Zhang Longxi (张隆溪), Qian Zhongshu, que ejercía de asesor.

Sin duda, la fundación de la Asociación de Literatura Comparada China (ACCL) y, al mismo tiempo, la celebración del primer congreso de Literatura Comparada en la Universidad de Shenzhen en octubre de 1985 anuncia el asentamiento oficial de esta ciencia en China. Hay que destacar dos antecedentes entre los años 30 y 40: —las traducciones de obras teóricas, como las de Fu Donghua (傅东华), *Histoire des littératures comparées des origines au xx siècle* de Frédéric Loliée y la de Dai Wangshu (戴望舒), con su traducción de la teoría comparativa de Paul van Tieghem; y también entre los años 70 y 80 se produce la influencia que deriva de los centros de Hongkong y Taiwán, así como la celebración del primer y del segundo Congreso Internacional de Literatura Comparada (Taiwán, 1971 y 1975).

Entre los años 20 y los años 50, se compara el estudio de la Literatura china con la de la India, Rusia y Europa. Sobre todo, en los años 40 y 50, se destaca una gran recepción de la Literatura soviética rusa en China. La comparación entre la Literatura china y la occidental se estudiaba desde el punto de vista de la influencia y recepción de esta última sobre la primera. Tal estudio se produjo con firmeza a partir de los años 70 con la manifestación de traducciones de obras de teorías literarias, publicación de ensayos, artículos, reseñas, etc., y, tal vez, el asentamiento de los estudios en diversas universidades ha sido la condición esencial, «since the late 1970s comparative literature has been one of the most prominent areas of research, attracting a large number of scholars and students» (Zhou y Tong, 2003: 274). Hoy día se oferta en más de ciento veinte universidades la enseñanza de Literatura Comparada. Aparte de los precursores trabajos mencionados arriba, surgieron gran cantidad de trabajos a partir de los años 80: *A Stroll in Aesthetics* (《美学散步》, 1981) de Zong Baihua (宗白华); 《比较文学论集》 ([Escritos sobre Cultura Comparada], 1984) de Jin Kemu (金克木); 《攻玉集》 ([Jade: Ensayos Críticos], 1984); 《文心雕龙创作论》 [Sobre la Escritura Creativa de El corazón de la literatura y el cincelado de dragones] de Wang Yuanhua (王元化). También materiales didácticos, como los siguientes libros: 《比较文学导论》 ([Introducción a la Literatura Comparada], 1984 de Lu Kanghua (卢康华) y Sun Jingyao (孙景尧), 《比较文学简编》 ([Breve Introducción a la Literatura Comparada], 1986) de Chen Ting (陈挺),

《中西比较文学教程》([Enseñanza de la Literatura Comparada Este y Oeste], 1988) de Yue Daiyun (乐黛云), etc.

Según Cao Shunqing y Wang Chao (2008), la Literatura Comparada en China se puede dividir en tres periodos: 1) Desde principios del Siglo XX hasta 1978, fase que se puede considerar como de inauguración y cimentación; 2) Entre 1988 y 1998, de reflexión y reconstrucción; 3) Desde 1998 hasta hoy día, fase de profundización y expansión. Durante la década de los 90, el notable entusiasmo nacional por la Literatura Comparada estimuló la publicación de gran cantidad de trabajos sobre este campo. La mayoría de ellos mostraron avances metodológicos, ya que se hizo desde la adaptación de las teorías literarias europeas que poseían un carácter especulativo.

Sin embargo, según comentan numerosos sinólogos, en China no existe como tal Teoría literaria. Zhang Longxi, el comparatista chino y experto en Estudios interculturales Este-Oeste, publicaba un artículo en 1993 en la revista *Modern China*, «Out of the cultural Ghetto: Theory, Politics, and the Study of Chinese Literature», en el que subrayó dos direcciones para el estudio de la Literatura china: Una responde al reto de la teoría, ya que, mientras que los estudios literarios en el mundo Occidental habían sufrido una explosión teórica, la Literatura China no había desarrollado este aspecto y se encontraba inmersa en esa fase experimental; la otra dirección provenía de la dirección del impacto e intento de implantación que pretendían ejercer los teóricos occidentales desde su tradición hacia la cultura de lo no-Occidental o del Tercer Mundo. En opinión de Dai Yueyun (1989: 61), había que seguir dos caminos para la investigación: hacer que las teorías literarias extranjeras sirvieran para los esquemas de China y también hacer que las teorías literarias chinas sirvieran a otros países, es decir, llevar a cabo una verificación, una iluminación y una comprensión mutua entre la Literatura china y la occidental.

Por otro lado, se suelen considerar tres fases en el estudio de la Literatura Comparada de la sinología: el estudio de la influencia francesa, el estudio paralelo de la influencia americana y una tercera fase que podemos denominar de trans-civilización. Con respecto a la última fase, hay que subrayar tres ramas como corrientes consecutivas: los estudios Este-Oeste, los estudios poscoloniales y los de la literatura mundial. Los estudios Este-Oeste parecen contraponerse en todo caso en cuanto a las ideas principales de las dos primeras fases, es decir, contra el positivismo histórico y contra el eurocentrismo. Pero eso no significa que queden descartadas todas las doctrinas y las metodologías anteriores, sino que las dos primeras fases sirven de fundamento para la

última. Según James St. André: «A diferencia de la escuela “francesa” de estudios de influencia y la escuela “americana” de estudios paralelos (simplificando mucho), la escuela “china” propuso su propia metodología: la aplicación de la teoría occidental a textos chinos» (*apud* Domínguez, *et al.*, 2016: 72).

Por todo lo comentado arriba, es consecuente plantearse si es aplicable el uso de la teoría literaria occidental para interpretar la Literatura china o si, por el contrario, se necesita considerar estudiar la Literatura china desde la perspectiva de una teoría particular. Cao Shunqing pone el énfasis en una serie de artículos sobre el problema de la “afasia” en la teoría de la Literatura china, procurando encontrar una manera para conseguir un diálogo de igualdad entre Este y Oeste, es decir, basado en la tradición y en la teoría, transformando la teoría forastera para producir su aceptación y su apropiación. Contra esta visión, el profesor James J. Y. Liu (1975) escribió *Chinese Theories of Literature* con tres propósitos: aportar una teoría literaria universal mediante la introducción de las diversas teorías derivadas del pensamiento chino con la expectativa de descubrir qué características son comunes a todas las literaturas y qué características se limitan a la literatura escrita en determinados idiomas, o se producen en ciertas culturas y qué características son exclusivas de una literatura en particular; en segundo lugar, dilucidar las teorías chinas de la literatura de una manera más sistemática; y por último, proporcionar una base sólida para la práctica crítica de la Literatura china<sup>75</sup>. En este empeño, asimiló Liu a las clasificaciones teóricas occidentales las siguientes teorías chinas, a saber, las Teorías Metafísicas, las Teorías Deterministas y Expresivas, las Teorías Técnicas, las Teorías Estéticas, las Teorías Pragmáticas e Interacciones y Síntesis, que derivan de los literatos chinos más antiguos como Cao Pi (曹丕, 187-226), así como de los más modernos como Guo Shaoyu (郭绍虞, 1893-1984) y Luo Genze (罗根泽, 1900-1960); estas últimas se ciñen a la poesía y se constituyen como una fuente de ideas críticas originales e independientes de las occidentales.

La Literatura Comparada surge en Asia en un contexto basado en la búsqueda de la identidad cultural, porque el crecimiento económico estimula y requiere la construcción de un diálogo cultural nacional propio, de carácter urgente, con que se activen los elementos culturales de un país determinado, en este caso, los de China. Así lo remarca Fan Cunzhong (范存忠) al hablar del orgullo nacional en la Literatura

---

<sup>75</sup> Liu, J. (1975): *Chinese Theories of Literature*. Chicago: The University of Chicago Press. pp. 4-5.

Comparada, idea que no solamente se encuentra en este autor, sino en muchos otros comparatistas. Pero no debemos considerar la Literatura Comparada como un campo de guerra cultural, como pretexto para practicar el cosmopolitismo ni tampoco para realizar el ideario nacionalista. Advierte Zhang Longxi (2009: 43) que la comparación tiene que ser objetiva, neutra, sin ninguna polarización ideológica y que tiene que sobrepasar las discrepancias culturales. Tampoco los comparatistas occidentales deberían considerar la cultura china como la cultura del Otro, como una cultura de alteridad radical.

Indiscutiblemente, la teoría de la Literatura china también tiene y debe tener su propia voz. El libro 《文心雕龙》 ([*El corazón de la literatura y el cincelado de dragones*], 1995, Comares) de Liu Xie, del periodo de las Dinastías del Sur y del Norte (c. 501-502 d.C.), es considerado la primera obra de poética en China y la más influyente, y empieza a tener resonancia en otros países en la actualidad, por ejemplo, en *La urdimbre y la trama: Lo canónico, lo imaginario y el orden del texto en China* (1951) del sinólogo francés François Jullien, que prácticamente son una serie de comentarios fundamentados en este libro; Vicent Shih lo tradujo al inglés y lo relacionó con el Clasicismo; Donald Gibbs hizo su tesis doctoral sobre esta obra, *Literary Theory in the Wen-hisin-tiao-lung*; Wong Wai-Leung hizo un análisis comparado entre esta obra y la *Poética* de Aristóteles, la *Teoría de Literatura* de Wellek y Warren, las teorías de Nueva Crítica y otras teorías occidentales contemporáneas (Wong, 1994: 191-198).

En cuanto al problema de la falta de una crítica literaria sistemática en la Literatura china, señala Guo Shaoyu (2010) que este fenómeno se debe a que existe, por un lado, una conciencia propia sobre su literatura, por otro lado, a que los pensamientos constituyen las bases para la crítica. Pues la crítica y la creación literaria conllevan una relación de dependencia mutua, es decir, la crítica evoluciona según evoluciona la literatura y viceversa. Guo divide la historia de la Crítica literaria china en tres etapas: de la Dinastía Zhou y Qin (1111 a.C) a la Dinastía Sur y Norte (580), periodo de la evolución; de la Dinastía Sui y Tang (589) a la Dinastía Song del Norte (1127), periodo de la restauración; y de la Dinastía Song del Sur (1127) hasta la modernidad, periodo de la realización. En el primer periodo se destaca la poesía entendida como elemento aglutinante del resto de géneros, bien es cierto que ningún otro género literario pudo competir con ella. Particularmente, *Libro de odas* y *Elegías de Chu* de la época de la pre-dinastía Qin (previamente al 221 a. C) son los libros fundamentales para la literatura clásica. La Crítica literaria se centra aquí en conocer la literatura desde la forma. El

segundo periodo representa la culminación de la literatura clásica china, cuando la poesía alcanzó su máximo esplendor, esplendor inalcanzable en los siglos sucesivos hasta hoy día. La Crítica literaria parte del conocimiento del contenido. Aparte de la obra crítica de Liu Xie, destacan también 《诗品》 [Cualidad de Poesía] de Zhong Rong (钟嵘, s.f.- 518) de la Dinastía Sur, 《颜氏家训》 [Doctrinas de Yan] de Yan Zhitui (颜之推, 531-590), y 《史通》 [La historia] de Liu Zhiji (刘知几, 661-721). Los mismos poetas también son los propios críticos; se nombra allí a Chen Zi'ang (陈子昂), Bai Juyi (白居易), Yuan Zhen (元稹), Han Yu (韩愈), Liu Zongyuan (柳宗元), etc., autores de la Dinastía Tang. La obra de Wang Guowei (王国维), 《人间词话》 ([Discurso poético del mundo], versión en inglés *Jen-Chien TZ'u-hua*, 1910) se considera una gran obra crítica literaria sobre la Literatura china clásica, y también desde la perspectiva de Occidente.

Los historiadores y literatos chinos en épocas muy antiguas ya habían notado el desarrollo literario y su evolución. Al igual que la tradición del pensamiento teórico-literario occidental, la crítica literaria china antigua contiene una larga historia, un rico contenido y unas peculiaridades propias y posee unos sistemas teóricos, conceptos determinados y terminologías particulares adaptados a su propia literatura. Las numerosas aportaciones sobre este tema se hallan en libros históricos, trabajos de Bibliografía, críticas de poesía, antologías literarias e, incluso, en biografías de autores. También hay que destacar que la terminología china posee una conformidad con el sistema de crítica literaria occidental. John J. Deeney exhorta a lo siguiente:

Chinese critical terminology such as *fu* 赋, *bi* 比, *hsing* 兴, *shih-hua* 诗话, *ch'i* 气, *ch'ing-ching* 情境, etc., have to be used more frequently and elaborated upon with explanations and examples, until they have become as familiar to comparatists throughout the world as *je ne sais quoi*, touchstones, objective correlative, *bildungsroman*, etc. Zen and haiku are already part of the literary commonwealth of expressions; why not *Ch'an* 禅 and *chüeh-chü* 绝句?

(1981: 133)

Estamos de acuerdo con Deeney, pero, por otro lado, existen obvias dificultades a la hora de trasladar estos términos chinos a otro idioma occidental, porque muchas veces no se encuentra una correspondencia igual y precisa. Además, señala Cao Shunqing (2008a: 4) que

Although many of these cultural rules are alive today and could be reconstructed for the contemporary context, scholars often choose to neglect this traditional Chinese discourse of productive and interpretive rules at a time when Western scholarly influences continue to dominate Chinese academia. While we are talking about romanticism, realism, deconstruction and so on and so forth, we have almost lost all sense of traditional Chinese cultural rules. The Westernisation of terms and discourse as a whole has made innovation in Chinese literary theory and research go downhill. Looking back on the path that contemporary Chinese literary theorising has taken, most of the new concepts and ideas from the May 4 Movement are products of imitation and emulation. Nowadays this kind of imitation and emulation has become so rampant that it looks as if Chinese students and scholars have lost faith in Chinese culture. A state of ‘aphasia’ has developed in the field of Chinese literary theorising.

De ello dedujo y sugirió Deeney (1981: 130-136) la adopción de las siguientes coordenadas: *Consolidación* (herramientas y equipos de investigación, una biblioteca en constante actualización, publicaciones tanto en chino y en inglés para glosarios de conceptos críticos y terminología comparativa, estudio interdisciplinario más sistemático), *Cooperación* (cooperación entre los comparatistas chinos con sus compañeros del Departamento de Literatura China, libertad de matriculación entre diferentes departamentos, intercambio de instructores, etc.), *Criticismo* (usar con más frecuencia la terminología crítica china con explicaciones y ejemplos, hasta que se haya vuelto familiar para los comparatistas en todo el mundo) y el *Complejo de China* (establecimiento de centro de investigación, publicaciones académicas, fundación de revistas, formación de profesores competentes, etc.). Ciertamente parece que nos hallamos ante lo que es un retraso en la producción teórica literaria en China, aunque la situación ha mejorado recientemente. Tanto en China continental como en la isla de Taiwán y Hong Kong se está produciendo una recuperación de la tradición literaria local, que coadyuva a explicar la Literatura moderna y contemporánea desde sus propios parámetros, mostrando su valor también en el ámbito internacional.

Todavía cabe señalar, con respecto a los términos chinos mencionados arriba, que Cao los entiende como normas y no como reglas; las normas pueden suspenderse, mientras que las reglas permanecen, porque las últimas dominan una cultura de una manera más profunda, acaban circulando y penetrando en ella a lo largo de la historia

cultural; particularmente, se refieren a dos reglas dominantes: el taoísmo (la inexpresividad) y el confucianismo (el paradigma básico y el modo de discurso). Según Cao, el proceso de la europeización de la cultura china ha durado cerca de cien años, tiempo en el cual la cultura china casi llega a ser occidentalizada. Para evitar esta sustitución del discurso total, sugiere cuatro principios: principio de «la independencia del discurso», principio de «la igualdad del discurso», principio de «la elucidación de dos vías», principio de «la búsqueda de puntos en común mientras se reservan las diferencias» y «complementariedades mutuas de heterogeneidad» (Cao, 2008a: 1-15).

A su vez, Cao (2006: 102-103) apunta que estas posibilidades pueden llegar a realizarse a través de la comparación de acuerdo con: la homología, a saber, indagar las relaciones hechas entre dos o varias literaturas del origen (emisor), intermediario (transmisor) hasta el destino (receptor); desde la variabilidad, es decir, en el proceso de la difusión de las literaturas homológicas en diversos países y culturas a través de las traducciones, de los malentendidos, etc., que produce la variación de la imagen y la recepción, incluso el efecto de la extranjerización; desde la afinidad, se refiere a las literaturas carentes de contactos o influencias, pero donde existen semejanzas y coincidencias en el estilo, estructura, contenido, forma, argumento, técnica narrativa, temas y motivos, tendencias, reglas literarias, etc.; desde la heterogeneidad y la complementariedad, se trata de la perspectiva transcultural y la búsqueda de la literatura como totalidad, donde se reconoce la heterogeneidad, la diversidad, la complementariedad y la totalidad.

Marián Gálik, sinólogo eslovaco, seguidor de la Teoría interliteraria de su compatriota Dionýz Ďurišin, sugería en varios artículos como «On the New Chinese Literature as an Interliterary Community» (2011), «Interliterary and Intraliterary Aspects of the Study of Post-1918 Chinese Literature» que la Literatura china se debe considerar como una comunidad interliteraria, propuesta que tenía como fin constituir una metodología de la Literatura Comparada adecuada para su estudio. Según Ďurišin, la Teoría interliteraria pretende establecer «el estudio de la relación de una literatura nacional con otras literaturas, es decir, con el contexto interliterario, contribuye a la formulación de las reglas del proceso interliterario y también, de manera frecuente y casi primordial, al conocimiento del carácter individual y de la naturaleza específica de la literatura nacional» (*apud* Domínguez, *et al.*, 2016: 57), porque no siempre existe y en mayor caso no se encuentra una homogeneidad en la unidad mínima en la Literatura nacional. Así trata Ďurišin diferentes categorías como la comunidad interliteraria



específica (la coexistencia de varios sistemas literarios) y la comunidad interliteraria estándar (la coexistencia de literaturas nacionales por factores como la etnia, la geografía, la ideología, la religión, etc.). En el caso de la Literatura china, se suele tomar el año 1918 como el de la división de su literatura entre antigua y moderna, pues su parte moderna no se restringe geográficamente a la China continental, sino que encontramos literatura china en el extranjero (*overseas Chinese literature*) como en Singapur, Estados Unidos, Canadá, Australia, Suiza, Inglaterra, etc., escrita en chino o escrita por autores chinos emigrados, o de segunda o tercera generación en chino o en otros idiomas. Gálik aconseja agrupar toda esta literatura fuera del continente de China a la “Comunidad de Literatura China”, no a la “Literatura China en el mundo”.

No obstante, como señala Gálik (2011: 142), la Literatura china antigua ya era una parte de la comunidad interliteraria de Asia Oriente:

This community slowly developed with the intrusion of the Korean Paekche into the orbit of the Sino-centric literary world in the 5th century C.E. and later of Japan in the 6th–7th centuries. During the first millennium C.E., and also later, Chinese literature and culture spread centrifugally into the surrounding world, after going to Korea, then to Japan, Vietnam, and finally to Tibet and Mongolia. Linguistically this interliterary community was heterogeneous, but the Chinese wenyan 文言 with its locally adapted forms, partly up to the 19th century, was something like the lingua Latina in Europe in the Middle Ages and later, although the native languages also found, earlier or later, their way into the single literatures of the East Asian community.

Los estudios Este-Oeste han obtenido ciertos resultados fructíferos en la Literatura Comparada si prestamos atención a los trabajos más sobresalientes, tales como «Problems and Prospects in Chinese-Western Literary Relations» (1974) de Anthony Yu; *The Reemergence of World Literature: A Study of Asia and the West* (1986) de Alfred Aldrich Owen; 《陈铨：异邦的借镜》 ([Chen Quan: Espejo heterogéneo], 2005) de Ji Jin (季进) y Zeng Yiguo (曾一果); 《中国文化在启蒙时代的英国》 ([Literatura china en la época de la Ilustración en Inglaterra], 1991) de Fan Cunzhong (范存忠); 《论契合》 ([*Degrees of Affinity: Studies in Comparative Literature*], 2015) de Wang Zuoliang (王佐良); *Configurations of Comparative Poetics: Three Perspectives on Western and Chinese Literary Criticism* de Cai Zhong-qi (2002); «Great Walls of Discourse and Other

Adventures in Cultural China» de Haun Saussy; *Comparative Studies on the Art of Chinese and English Poetry* de Zhu Hui (1996); «Mighty Opposites: From Dichotomies to Differences in the Comparative Study of China» de Zhang Longxi (1998).

Cao Shunqing y Zhi Yu plantean cuatro tipos de comparación: «1. Discursos diferentes, pero temas comunes, 2. Discursos diferentes, pero lengua común, 3. Diálogo entre discursos mediante la traducción y 4. Categorías interconectadas y supervivencia de diferentes discursos» (*apud Domínguez, et al.*, 2016: 94). Entre ellos, comparando temas e imágenes o la investigación de la tematología, se constituye un área muy fructífera para el Comparatismo. El significado de los temas conlleva una connotación contextual. Por ejemplo, la interpretación que hicieron los alumnos chinos de los temas principales en el conocido caso del profesor I. A. Richards en la Universidad Qinghua de Pekín al enseñar la lectura de la novela *Tess, la de los d'Urberville* de Thomas Hardy; los alumnos concluyeron que los temas eran otros muy contrarios a los que Hardy pretendía transmitir.

Con respecto a los malentendidos, debido a la diversidad de los códigos lingüístico-culturales, inevitablemente se producen «malas lecturas». Esta constatación se plasma, precisamente, en la intraducibilidad entre sistemas culturales diferentes cuando no existen unos elementos equivalentes de traducción en la otra lengua; de manera que, para dar un ejemplo, una literatura como la china solo puede ser comprendida por los chinos, las africanas por los africanos, etc. (Moll, 2012: 376). Sin embargo:

A pesar de que muchas «lecturas» de culturas distintas no están libres de prejuicios o estereotipos colectivos, y a pesar de que intentan asimilar las diferencias culturales a valores familiares, dichas «lecturas» representan en muchos casos ejemplos de verdaderos acercamientos interculturales que sacan de la tensión hacia el «otro» una notable fuerza innovadora en términos de forma y contenido».

(Moll, 2012: 377)

Cai Zongqi (2002: 3) señala tres perspectivas de análisis comparativo entre Este (China) y Oeste: *intracultural* («la investigación de las raíces y patrones de desarrollo de una tradición sin comparaciones explícitas con otra tradición»), *cross-cultural*, («cruzar la barrera de los prejuicios culturales, especialmente las polémicas de similitud y las polémicas de la diferencia que han plagado durante mucho tiempo los estudios comparativos de China-Oeste»), y *transcultural*, («evaluar los hallazgos de similitudes y diferencias para trascender los sesgos culturales y apreciar mejor la humanidad común»).

La cuestión *cross-cultural* también ha sido tratada por Haun Saussy, Jonathan Culler, Damrosch y otros. Por ejemplo, Haun Saussy ha tratado en varios libros sobre la Literatura china, escribiendo y editando: *Great Walls of Discourse and Other Adventures in Cultural China* (2001); *Comparative Literature in an Era of Globalization* (2005); etc. Así defiende la eficacia de comparar la Literatura china con otras literaturas en el capítulo cinco «Comparando temas e imágenes» de *Lo que Borges enseñó a Cervantes: Introducción a la Literatura Comparada*: «Pocos temas o imágenes demuestran tener el mismo significado cuando se encuentran en distintos momentos, lugares o idiomas. La guerra, el amor, la muerte, los viajes —por nombrar algún supuesto universal— nunca reflejan exactamente lo mismo» (Domínguez *et al.*, 2016: 126).

Hay otros autores con una distinta concepción de la materia, más reduccionista. En Earl Miner se resaltan dos métodos para el comparatismo: intracultural e intercultural. En el primero se plantean más bien las cuestiones referentes a la comparación de las literaturas de lenguas de la misma familia donde se pone en cuestión la relación entre ellas, es decir, la comparación se basa en una influencia y recepción de A a B ó de B a A. Por otro lado, usa la teoría de los estudios interculturales aplicada a las literaturas sin que exista necesariamente la misma competencia lingüística y sin tener relaciones directas o indirectas entre una y otra, así como dar autoridad al comparatismo para estudiar las literaturas Este y Oeste. Miner (2002: 186) advierte que «es difícil determinar en la práctica si nuestras comparaciones de estas realidades son intraculturales o interculturales», ya que «no hay una frontera absoluta entre las dos sino, como sucede con frecuencia en las cuestiones intelectuales, más bien una escala de finos matices y distinciones arbitrarias e ideológicas».

Asimismo, no siempre puede encontrar una influencia y recepción explícita, a pesar de su verdadera existencia. La literatura forma de pensamiento de una cultura, y cuando una cultura superpone la otra, supone un préstamo cultural de la primera a la segunda. Queda reflejado en las relaciones culturales entre China y Europa en la que nos encontramos una Europa que recibe la cultura china antes de 1900, y una China que recibe la cultura occidental después de 1900. Así como los poemas y obras dramáticas chinos clásicos de cierta manera han afectado a los escritores occidentales, mientras que los narrativos occidentales han triunfado en el mundo literario chino. No obstante, muchas veces es difícil identificar una influencia, señala Miner (2002: 188) que, «la recepción es posible sin influencia y la influencia sin la recepción».

Pero existen unas ideas comunes como «el peso del pasado», el deseo de la novedad —son universales, fenómenos naturales de nuestro cerebro— en las dos literaturas que se consideran también los factores que determinan la naturaleza de la influencia y de la recepción, aparte de las diferencias culturales y las realidades del poder y del prestigio (Miner, 2002: 188-189).

#### **1.2.4. La Literatura Comparada entre la Literatura china y la Literatura española**

Existe una cierta tensión entre la Literatura Comparada y la Literatura Nacional, puesto que la primera ofrece un conocimiento global y la segunda una visión interna que no siempre tienen por qué coincidir en sus planteamientos y conclusiones; para profundizar en la Literatura Española es imprescindible aproximarse también desde una visión internacional. En observación de José Francisco Ruiz Casanova (2011: 43):

La literatura nacional, para el hispanismo, es la avenida que recibe aportaciones secundarias, esos afluentes a los que Pedro Salinas se refería irónicamente como estudios de «crítica hidráulica». Pero las preguntas, hoy día y cada vez más, se multiplican: ¿Cómo plantearse la historia de la poesía moderna española sin Petrarca? ¿cómo la del Modernismo sin los simbolistas franceses? Y ¿cómo la de éstos sin Edgar Allan Poe?; o ¿cómo los giros últimos de Cernuda sin las sombras de Shakespeare y de Eliot?

España fue uno de los primeros países europeos que erigió como estudio el comparatismo, aunque no fuera institucionalizado. Hasta los años 60, los estudios se basaban en estudiar las relaciones recíprocas entre diferentes literaturas, es decir, estudiar la influencia y recepción de una obra en los países extranjeros de acuerdo con la teoría de van Tieghem, Guyard, Carrpe, etc. Se concretaban estos estudios con la simple fórmula “A en B” y “B en A”. En 1963 se publicó en español un manual influyente escrito por Alejandro Cionaresco, *Principios de Literatura Comparada*. El autor pretendía definir dicho estudio desde las obras de los citados teóricos poniendo mayor énfasis en estudiar las relaciones observables tal como reflejan los últimos capítulos: «Relaciones de contacto», «Relaciones de interferencia», «Relaciones de circulación». Además, se empezaron a verter al español muchas obras extranjeras del comparatismo tales como *La*

*literatura comparada* (1967) de Claude Pichois y André-M. Rousseau, *Ensayos de literatura (verdaderamente) general* (1974) de Étiemble, *Teoría y praxis de la literatura comparada* (1981) de Manfred Schmeling (ed.), etc.

El gran contribuyente e impulsor del desarrollo de la Literatura Comparada española en la época moderna es Claudio Guillén. En su conocido libro *Entre lo uno y lo diverso* (1985), la edición de 2005 menciona el estudio general de la Literatura Comparada en España, que se solía clasificar dentro de los estudios de la Teoría de la Literatura. Asimismo, en 1975 se fundó la Sociedad Española de Literatura General y Comparada y derivada de allí la creación de la revista *1616*, que es una de las más prestigiosas dentro de este campo.

En la edición primera, Guillén aclara que los temas y problemas que han sido tratados en su libro proceden de las conferencias que pronunció en 1980 en la Fundación March de Madrid. Similares conferencias las impartió en China: «No mucho después, en marzo de 1982, repetí y amplié esas conferencias en la China popular —Pekín, Jinan, Shanghai—, ante públicos infatigables. Recuerdo aún la extraordinaria capacidad de atención de aquellos jóvenes estudiantes chinos. Y no faltaron otros estímulos, en España y fuera de ella» (Guillén, 1985: 9). Como hemos mencionado antes, siendo defensor de los estudios Este y Oeste, el crítico concibe tres modelos de la supranacionalidad, en los que el modelo C abarca a las literaturas remotas de Asia, partiendo de la teoría de examinar fenómenos genéticamente independientes. Reconoce el valor de estos estudios:

La conciencia de lo que vengo diciendo acerca de tan diversos y remotos espacios [las naciones occidentales y las asiáticas] no suponía un esfuerzo heroico por parte del autor de estas páginas. Era entonces el ámbito y el aire en que respirábamos todos, reunidos fraternalmente, sostenidos por algo que se parecía mucho, quizá demasiado, a una fe. Pero ¿en qué?, me preguntarás. Te diré que confiábamos en el devenir y el porvenir de nuestra clase de trabajo. O más generalmente todavía, sentíamos la fuerza positiva de la temporalidad.

(Guillén, 2005: 12)

A lo largo del libro, nos ha puesto muchos ejemplos de la comparación entre la Literatura occidental y la Literatura china.

Otro comparatista español destacable es Darío Villanueva. Entre sus publicaciones se destacan: *El polen de ideas* (1991), *Valle-Inclán, novelista del*

*modernismo* (2005), y coautor del manual más actualizado *Lo que Borges enseñó a Cervantes: Introducción a la literatura comparada* (2016). En estas obras, el autor desarrolla y promueve los estudios entre las literaturas alejadas entre sí sin que preocupe de si existen relaciones factuales entre ellas. En su *Valle-Inclán, novelista del modernismo* (2005), por ejemplo, relaciona Valle-Inclán con Yeats, Gide y James Joyce, etc., basado en una estrategia del paralelismo de la poligenética, lo cual nos sirve de ejemplo para relacionar los autores del Modernismo literario chino con autores del Modernismo literario español.

Igualmente, Susana Gil-Albarellos Pérez-Pedrero, Marisol Morales Ladrón, etc., deben ser destacados por sus contribuciones en este campo. Entre ellos, Morales Ladrón dedica en su *Breve introducción a la literatura comparada* (1999) un apartado sobre los estudios Este y Oeste, «Entre Oriente y Occidente», comenzando con la siguiente reflexión:

El cambio más significativo que está afectando a la evolución de la disciplina es precisamente el del desarrollo cada vez más importante de las literaturas del Este, al suponer un nuevo cuestionamiento de la validez de los modelos tradicionales, el francés y el norteamericano, para su aplicación en otros contextos.

(Morales Ladrón, 1999: 80)

Así mismo, la autora ha nombrado varios trabajos fructíferos sobre la perspectiva cultural que ofrece China, siendo estos publicados en inglés o en chino: *The Dragon and the Eagle: The Presence of China in the American Enlightenment* (1993) de A. Owen Aldridge, *Gedde he Zhongguo [Goethe en China]* (1991) de Yang Wuneng, la colección de ensayos *The Culture and Aesthetics of Postmodernism* (1992) editado por Yuechuan, *Chinese Modernism in the Era of Reforms* (1997), etc. Es de destacar que, siendo estos trabajos de la práctica de los estudios Este y Oeste, nos han servido de dirección y orientación para establecer el modelo de la comparación entre la Literatura china y la Literatura española.

En 1998 aparecen dos compilaciones que recogen artículos excelentes para este campo de estudio, nos referimos a *La Literatura Comparada: Principios y Métodos*, por María José Vega y Neus Carbonell, y *Orientaciones en literatura comparada*, por Dolores Romero López. En este último libro, por ejemplo, los artículos han sido organizados por tres directrices: definiciones, orientaciones teóricas y orientaciones

didácticas, artículos estos que han sido escritos por los comparatistas más importantes de este campo a lo largo de la historia.

En el marco educativo universitario, desde que se estableció en 1990 el título universitario de licenciado en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada (Romero Dolores, 1998: 9), tras la aprobación de la última reforma, existen tanto grados como másteres en esta enseñanza en las universidades españolas: Grado en Literaturas Comparadas en la Universidad de Granada, Grado en Literatura General y Comparada en la Universidad de Complutense, Grado de Estudios Literarios en la Universidad de Barcelona; Máster en Estudios Literarios en la Universidad Complutense, Máster en Literatura Comparada Europea en la Universidad de Murcia, Máster en Literatura Comparada y Estudios Literarios en la Universidad de País Vasco, Máster en Literatura Comparada y Traducción Literaria en la Universidad Pompeu Fabra, Máster en Literatura Comparada: Estudios Literarios y Culturales en la Universidad Autónoma de Barcelona, Máster en Literatura Española y Comparada en la Universidad de León, Máster en Literatura General y Comparada en la Universidad de Sevilla, Máster en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universidad de Barcelona. En estas universidades se están alcanzando buenos resultados para los estudios literarios incorporando estos conocimientos a otras disciplinas como la Teoría de la Literatura.

De todo esto se deduce que la literatura comparada en España existe, aunque el empuje definitivo no se ha producido hasta la década de los noventa. Predominan los estudios aplicados que atienden sobre todo a las relaciones de la literatura española con la clásica, la francesa, la inglesa, la italiana, la árabe o la hebrea; la periodización literaria, junto a la cuestión de los géneros y los temas, ocupa asimismo un lugar importante. El gran reto lo sigue constituyendo la teoría, escasamente tratada, parcela a la que habrá que atender con mayor detenimiento si queremos que la literatura comparada arraigue definitivamente en nuestro país.

(Pulido Tirado, 2001: 20)

Sin embargo, la mayoría de los trabajos de investigación se centran en las literaturas europeas y las hispanoamericanas, como podemos comprobar en los programas que ofrecen estos estudios en los citados grados y másteres. Se refleja también en los trabajos publicados en las revistas de este campo de investigación, así como la revista *1616: Anuario de Literatura Comparada* de la Universidad de Salamanca, *Exemplaria*:

*revista internacional de literatura comparada* de la Universidad de Huelva, *Tropelías: revista de teoría de la literatura y literatura comparada* de Universidad de Zaragoza, y *425°F* de la Universidad de Barcelona, etc. Existen, sin embargo, casos excepcionales, ya que nos encontramos en ellas publicaciones de temas chinos como las de Maialen Marín Lacarta y Manel Ollé, para mencionar algunas.

En la otra dirección, hay que resaltar el problema de la ausencia de programas de Literatura Comparada en los Departamentos de Español de la mayoría de las universidades chinas. Si existen implantados es sobre todo en los Departamentos de Inglés (la situación es parecida en España); los alumnos de Filología Española durante la carrera apenas reciben conocimientos pertinentes de este campo. Por lo tanto, aquellos alumnos que quieran realizar un trabajo de Literatura Comparada tendrían que acudir a la ayuda de profesores de otro departamento o estudiar por su propia cuenta.

Por todo lo expuesto hasta ahora, se puede considerar que existen escasos trabajos en estudios comparados entre Este y Oeste (China y España), estudios o artículos críticos sobre el tema de las relaciones entre ambas culturas con los planteamientos que se abordan en esta tesis doctoral. Ante dos literaturas de apariencia distante, los métodos de la Literatura Comparada, los estudios *East/West* en concreto, invitan a establecer comparación entre ellas. Dichos estudios escudriñan las cuestiones básicas de cualquier teoría literaria: la comparación de géneros, de épocas, el concepto de literatura, el peso de las tradiciones, etc. Este campo de estudio se ve reforzado por la utilización de distintos elementos tomados de la crítica occidental que han sido utilizados y heredados por los teóricos literarios chinos. Todas estas similitudes que se acercan en su comportamiento vienen derivadas del impulso como bloque que deviene de las distintas áreas culturales. Las distintas políticas económicas de interrelación, a su vez, han fomentado esta agrupación de elementos. De esta forma, podríamos pensar que nos dirigimos hacia una uniformidad, debido a que ambas culturas comparten distintas similitudes y se establecen como lazos de familia que derivan de experiencias comunes, como las preocupaciones por la vida, la muerte o los distintos temas universales. Para ello también existen distintos y parecidos géneros y modos de expresión que nos llevan a explorar los mismos enfoques culturales. En el caso del Modernismo que, como hemos comentado, fue un movimiento que en un mismo periodo de tiempo busca el conocimiento y la renovación artística, compartiendo ambos unas características semejantes al empaparse de otro movimiento más general, que fue encabezado por Francia y la literatura anglonorteamericana. Otro ejemplo que hemos analizado y nos proponemos exponer es el caso de Camilo José Cela



y de Yu Hua con sus novelas *La familia de Pascual Duarte* y *Vivir*, respectivamente, sin haber contado estos escritores con influencias directas pero que, sin embargo, han llegado a compartir entre sí temas y motivos.

### 1.3. CONCEPTO DE LITERATURA NACIONAL: LITERATURA CHINA Y ESPAÑOLA

La teoría literaria en España existe y descansa sobre el fondo profundo de la tradición grecolatina y, por extensión, desde la difusión cultural de otros países occidentales. Las tendencias literarias del Barroco, Romanticismo, Realismo, Modernismo, etc., son claros ejemplos del préstamo de estilos entre países europeos y España. Este fenómeno, sin embargo, no se produce en la Literatura china, debido a la mayor homogeneidad lingüística y a la temprana unificación política del país. En este aspecto, debemos aclarar que, en el presente apartado hemos convenido asociar la Literatura española con la Literatura europea para establecer una comparación entre esta última y la Literatura china, basándonos en el estudio de tradiciones y de contactos en el marco de los estudios *East/West*.

Podemos considerar otro fenómeno de importancia: la literatura aparece antes de la sistematización de la propia literatura, y la definición del concepto de la literatura—tanto en la literatura china como en la occidental— surge de lo lírico, es decir, por medio de la norma lírica.

En este apartado se hace una breve introducción sin querer ahondar en problemas y causas comunes. Con un enfoque particular de la literatura china para aquellos lectores no familiarizados con esta tradición.

Las evidentes diferencias entre ambas literaturas vienen marcadas por la configuración de la escritura y la influencia de los movimientos filosóficos y religiosos.

La literatura china	La literatura occidental (española)
Escritura logográfica	Escritura alfabética
El confucianismo, el budismo y el taoísmo en la literatura (literatura profana)	El cristianismo en la literatura (de la literatura sagrada a la profana)

### 1.3.1. El concepto de Literatura

La literatura es un concepto cambiante conforme consideremos los diferentes periodos históricos. En Occidente, el término *literatura* procede del latín *LITTERATURA*, derivada de *LITTERA* (letra), que significaba ‘escritura o ciencia en general’. Abarcaba en un principio una amplia área de conocimiento escrito, como la historia, la filosofía, la religión, la ley, la medicina, etc. Sin embargo, la literatura aparece antes de la escritura, por ejemplo, el *Libro de las odas* se puede considerar como la recopilación de poesía más antigua del mundo, datado entre el siglo XI a.C. y el siglo VI a.C., o como ocurre con el caso de las canciones folclóricas inglesas anotadas desde el siglo XIII, o con el romancero español que nace de forma oral o en formato de imágenes (que poseen características narrativas), pero, «ante todo, mantiene en ejercicio a la lengua como patrimonio colectivo» (Eco, 2005: 10) y es evidente que lo escrito conforma su carácter dominante. Es decir, la literatura se basa en el lenguaje y la escritura, con la que se puede reflejar la realidad y el mundo espiritual del ser humano de un determinado tiempo histórico y espacio, y heredar la cultura de generación a generación. En el siglo XIX se produce la formalización de una definición de literatura en sentido moderno, cuando la literatura se independiza de otros conocimientos generales, y su objetivo, se reduce y restringe.

Pero ¿qué es la literatura? La misma pregunta nos puede dejar perplejos ya que es una noción consabida dentro de la cotidianidad de su uso, pero responder realmente a tal pregunta no es fácil. Vamos a exponer unas breves consideraciones.

Según la *Poética* de Aristóteles, la literatura es el «arte que se vale únicamente de palabras, prosa o verso, sean versos de distinto tipo combinados o de una sola clase» (Aristóteles, 1987: 48). Considerando estas ideas, ante todo, la literatura es arte, «arte de la palabra por oposición a los usos funcionales del lenguaje» (Garrido Gallardo, 2004: 10). En otros libros se han usado palabras como “arte verbal”, “poesía”, “elocuencia” o “verso” de sustitución. El conjunto de términos han de afirmar que la literatura muestra «un interés por las palabras, por cómo se relacionan entre sí, qué implican, y especialmente un interés por saber cómo se relacionan lo dicho y la manera en que se dice» (Culler, 2000: 35). Debido a que la literatura tiene una finalidad estética acaba constituyéndose como un sistema de lenguaje propio, poniendo en relieve el propio signo lingüístico, lo que la hace distinguirse de otros tipos de lenguaje no literarios, como el lenguaje de la ciencia: «el lenguaje literario posee una entidad lingüística propia, que no se puede confundir con ninguna otra y que le permite remitir a mundos expresivos

particulares, verosímiles (teatro), posibles (novela) o suscitados (poesía)» (Gómez Redondo, 1996: 22).

En segundo lugar, según Aristóteles, la literatura es la imitación de la experiencia de la vida humana (la *mimesis*) expresada con una elocución especial. Es de destacar que la literatura es ficcional e imaginativa y que permite remitir a un mundo de ficción:

La obra literaria es un suceso lingüístico que proyecta un mundo ficticio en el que se incluyen el emisor, los participantes en la acción, las acciones y un receptor implícito [...]. Las obras literarias se refieren a personajes ficticios y no históricos (Emma Bovary, Huckleberry Finn, el capitán Alatriste), pero la ficcionalidad no se limita a los personajes y los acontecimientos. Los elementos «deícticos» del lenguaje (elementos de orientación, cuya referencia depende de la situación de enunciación), como los pronombres (yo, tú) o los adverbios de tiempo y lugar (aquí, allá, arriba, hoy, ayer, mañana), funcionan de un modo particular en las obras literarias.

(Culler, 2000: 43)

Del mismo modo, en observación de Wellek y Warren (1953: 36):

En todos ellos [la lírica, la épica y el drama] se hace referencia a un mundo de fantasía, de ficción. Las manifestaciones hechas en una novela o en una poesía o en un drama no son literalmente ciertas; no son proposiciones lógicas. Hay una diferencia medular e importante entre una manifestación, hecha incluso en una novela histórica o en una novela de Balzac, que parece conllevar “información” sobre sucesos reales, y la misma información si aparece en un libro de historia o de sociología.

En una tercera visión, la literatura se expresa de una forma determinada, esto es, mediante los géneros literarios. Así es como lo perciben Wellek y Warren (1953: 36): «Donde más diáfana se manifiesta la naturaleza de la literatura es en el aspecto referencial. El núcleo central del arte literario ha de buscarse, evidentemente, en los géneros tradicionales de la lírica, la épica y el drama». Tanto es así que la reafirmación del concepto de Literatura en los siglos XIX y XX hizo alusión a un conjunto de obras en su pertenencia a un determinado género o subgénero, ya sea por su temática o por sus objetivos comunes.

Es común afirmar que la literatura se originó de la poesía, fenómeno universal que ocurre en todas las literaturas, —aunque no todos sostienen la misma opinión, en Occidente surgen de la idea de representación, según Miner—. De forma que el término poesía era sinónimo de la literatura: «A medida que se fue abriendo paso también la creación en prosa, se hizo necesario un término distinto del de poesía» (Garrido Gallardo, 2004: 22). En la literatura china, se consideraba la poesía el único género literario al menos hasta principios del siglo pasado; novela y teatro no se consideraban literatura<sup>76</sup>:

En China, la novela no pertenece a la literatura, los que se dedican a escribir novelas no pueden considerarse como hombre de letras y de ninguna manera, por lo que ninguna persona quiere sacar la luz en este camino.

(Lu Xun, 2001: 2)

En cuanto a la función de la literatura, hay que resaltar la función del deleite y la de utilidad a través de la elevación del espíritu y de la ampliación de los conocimientos, primordialmente. Esa doble función (pedagógico-moral y placentera) padeció una discordancia a partir del siglo XVIII con las ideas propuestas por Alexander Gottlieb Baumgarten (*Aesthetica acro-amatica*, 1750-1758) e Immanuel Kant (*Crítica del juicio*, 1790), quienes sostenían la idea de la autonomía de lo bello y de lo estético (Estébanez Calderón, 2016: 756). La literatura busca la estética desde que es una actividad artística y desde que la belleza es la propiedad del arte. Sin embargo, surgirán dos espíritus contrapuestos que no dejarán de luchar entre sí en los siglos posteriores al considerar el conflicto existente entre el arte puro y el arte impuro, como, por ejemplo, el planteamiento binario de la Generación de 98 y del Modernismo en la literatura española.

La emoción es otra de las características y función de la literatura. Se plantea en la *Poética* de Aristóteles la noción de “catarsis”. La literatura es una inspiración que procede de la necesidad de expresión que proviene del interior de cada uno, es el sustento psicológico y emocional del autor y del lector. Lo que logra potenciar la imaginación y la evocación de mundos posibles, libera las tensiones y pasiones. De modo que, este mundo ficticio literario permite la evasión del tiempo (la vuelta a la infancia, a un pasado histórico recreado con nostalgia del paraíso perdido, o la proyección sobre un futuro de

---

<sup>76</sup> Dicha afirmación se basa en el concepto de la literatura en sentido moderno; es generalmente aceptado que existen cuatro géneros literarios naturales y filosóficos: los géneros poético-líricos, los géneros épico-narrativos, los géneros teatrales y los géneros didáctico-ensayísticos.

utopía) y en el espacio (exotismo del paisaje, la naturaleza, las culturas y los países lejanos), etc. (Estébanez Calderón, 2016: 757).

La literatura como disciplina artística es universal. Existen unas leyes comunes que se puede aplicar a todas las literaturas. El estudio científico de la literatura china procede de Occidente, como hemos mencionado; la reflexión sobre la literatura china padeció una radical transformación a principios del siglo XX cuando unos intelectuales chinos pretendieron usar la tradición europea para interpretar la literatura china *wenxue* 文学<sup>77</sup>. No obstante lo dicho, esto no quiere decir que la conciencia sobre la propia literatura china provenga también de Occidente. Al contrario, en muchas obras literarias antiguas ya se había tratado de la evolución del fenómeno literario. Precisamente, en estos tratados se pueden observar ciertas afinidades y discrepancias sobre la comprensión de la literatura en China y en Occidente.

En lengua china, el carácter *wen*/文 es la palabra más cercana a lo que viene considerándose como *literatura* en Occidente, y viene a significar algo así como ‘intersección de trazos’, ‘patrón entrecruzado’<sup>78</sup>, tal como simboliza el propio carácter. *Wen* fue mencionado con diferentes significados en las *Analectas* de Confucio<sup>79</sup>. Según esta obra, *wen* significaba ‘texto y sabiduría’, ambos inseparables, estableciendo así el concepto primitivo de literatura. Es decir, el antiguo *wen* abarcaba diferentes tipos de textos, y la palabra *wenxue* (literatura) también aparece en el texto de las *Analectas*, donde fue mencionada como una de las cuatro asignaturas impartidas por la escuela confuciana, junto con la Moralidad, la Elocuencia y la Política.

Liu Xie en su obra crítica literaria china 《文心雕龙》 [*El corazón de la literatura y el cincelado de dragones*] interpreta la literatura *wen* desde el estatus del significado cósmico; para ello acude al *Libro de las mutaciones* y otras obras antiguas, combinando múltiples teorías correspondientes entre el orden cósmico y la mente humana, la mente con el lenguaje y el lenguaje con la literatura (Liu, 1975: 22). Por un lado, James Liu compara el *wen* literatura con el *wen* tatuajes, dibujos y adornos naturales de los objetos de la naturaleza (como el tatuaje que porta el tigre en su piel), porque el *wen* humano se originó del nacimiento del universo. A continuación, transcribimos el texto más antiguo en el que aparece el concepto del *wen*: «El origen del *wen* humano [cultura / literatura /

---

<sup>77</sup> La palabra *literatura* en chino actual se conoce como *wenxue* 文学.

<sup>78</sup> François Jullien describe la literatura china como “la urdimbre y la trama”.

<sup>79</sup> Las escrituras confucianas funcionaban el canon literario en gran tiempo de la historia de la Literatura china.

embellecimientos] comenzó con el Gran Primordial [Taiji]. Al manifestar profundamente la luz divina, los signos del *Libro de las mutaciones* fueron los primeros» (Liu, 1975: 23). Advierte Liu que el *wen* posee cuatro denotaciones principales:

1) *wen* como patrones o configuraciones de fenómenos naturales, considerado como manifestaciones del cósmico Tao; 2) *wen* como cultura, la configuración de las instituciones humanas; y un paralelo al *wen* natural; 3) *wen* como embellecimientos; 4) *wen* como la escritura, que representa el lenguaje, que a su vez expresa la mente humana, identificada con la mente del universo.

(Liu, 1975: 24)

Estos intelectuales chinos concluyeron que la noción de *imaginación* habría nacido en China mil años antes que en Europa, y que se encuentra ya en *El corazón de la literatura y el cincelado de dragones*, con un capítulo entero dedicado a ella y conocida por *shensi* (神思).

A partir de la dinastía Han empieza a diferenciarse el *wenzhang* (文章, texto, libros) y el *wenxue* (文学, sabiduría). En la dinastía Weijin, dinastía Sur y Norte, se divide el *wenzhang* (文章) del *wen* (文, literatura pura, la belleza, la emoción) y del *bi* (笔, literatura impura, la sabiduría, la utilidad); también el *wenxue* (文学) del *ru* (儒, confucianismo, la razón) y del *xue* (学, conocimiento). En la dinastía Sui y Tang, la literatura se entiende como todo texto para transmitir la razón.

Conviene hacer un apunte sobre el *Libro de las odas*, ya que la literatura se origina de la poesía y el citado libro se conoce como la primera obra literaria china. Es de destacar que el nacimiento de la poesía tiene estrecha vinculación con la música<sup>80</sup>, ya que está basada en diferentes entonaciones y queda dividida por ello en tres géneros diferentes: *feng* (风, viento), *ya* (雅, sublimidad) y *song* (颂, elogio)<sup>81</sup>. Entre ellos, el estilo *feng* poseía la temática del amor entre un hombre y una mujer, y características folclóricas, pero se estimaba de escaso valor literario. No obstante, Confucio pretendía fusionar la literatura con la política, esto es, utilizar la literatura como base para transmitir la verdad o la moralidad. Igualmente, Confucio defendía el estudio de la elocuencia y se expresaba

---

<sup>80</sup> Hecho que llega al auge con la producción de poemas de la dinastía Song.

<sup>81</sup> *feng*: estilo folclórico, es social; *ya*: estilo cortesano, es político; *song*: estilo ritual, es religioso.

sobre esto tal como sigue: «el que no estudia el *Libro de las odas*, no sabe hablar»<sup>82</sup>. De esta forma, este libro sirvió como herramienta para la educación política y como modelo para la creación literaria. Ulteriormente, los confucionistas sintetizan tres tipos de expresiones para el arte, a saber, el *fu*/賦, el *bi*/比 y el *xing*/兴<sup>83</sup>. Al fin y al cabo, el libro es una gran contribución en forma, en estilo, en lenguaje literario.

Enfrentados a la pregunta de si las producciones literarias anteriores a la dinastía Qin son literatura o no, basta con referimos a las 《论语》 [*Analectas de Confucio*], a 《孟子》 [*Mencioo*] a las 《史记》 [*Memorias históricas*]—los dos primeros son libros filosóficos y el último, histórico—. Aunque, por ejemplo, la temática de las *Memorias históricas* es la moralidad, no se puede obviar su alto valor literario por el cuidadoso lenguaje en que están escritas. Casos similares son los otros dos ejemplos citados arriba, con una alta elaboración que sólo se puede definir como lenguaje literario, muy distinto a otros tipos de textos no literarios.

Desde la dinastía Han a la dinastía Wei, se produce un periodo de adoración del confucianismo. Las seis artes confucianas más representativas sobre la base literaria fueron: el *shi* 《诗》 [*Libro de las odas*], el *shu* 《书》 [*Libro de los documentos*], el *li* 《礼》 [*Libro de los ritos*], el *yi* 《易》 [*Libro de las mutaciones*], el *chunqiu* 《春秋》 [*Anales de primavera y otoño*] y el *yue* 《乐》 [*Libro de la música*]<sup>84</sup>. Según el muy citado *Libro de Yu* 《虞书》<sup>85</sup>, «la poesía expresa la voluntad, la música se utiliza para resaltar el significado de la poesía»<sup>86</sup>. La emoción y el sentimiento son fenómenos naturales del ser humano; la poesía y la música pueden ser las formas más apropiadas para expresar las emociones y los sentimientos, puesto que la poesía combina el lenguaje con el ritmo de la música. Se destaca particularmente el desarrollo del *fu*, un género didáctico que mezcla

---

<sup>82</sup> «不学《诗》，无以言。」（《论语-季氏》）

<sup>83</sup> *Fu*/賦: primero elabora una base de un asunto, luego expresa el asunto que pretende contar; *bi* 比: comparar, usar metáforas; *xing*/兴: primero describe un objeto, del objeto proviene el lirismo.

<sup>84</sup> «El *Libro de las mutaciones*, que trata sobre el Cielo y la Tierra, el *yin* y el *yang*, las cuatro estaciones y los cinco elementos, es el estudio por excelencia del devenir; el *Libro de los ritos*, que regula las relaciones entre los hombres, es el estudio por excelencia de la conducta; el *Libro de los documentos*, que consigna los hechos de los *Reyes* de antaño, es el estudio por excelencia de la política; el *Libro de las odas*, que celebra montañas y ríos, barrancos y valles, plantas y árboles, pájaros y animales, machos y hembras, es la expresión por excelencia del lirismo; el *Libro de la música* (luego perdido), por medio de la cual halla su expresión la alegría de ser, es el estudio por excelencia de la armonía; los *Anales de primavera y otoño*, que distinguen lo justo de lo injusto, son el estudio por excelencia del gobierno de la humanidad» (Jullien, 2008: 21).

<sup>85</sup> *Libro de Yu* 《虞书》 forma parte del *Libro de los documentos*, uno de los cinco clásicos de la antigüedad china. Trata de la historia de la dinastía Xia, Shang y Zhou.

<sup>86</sup> «诗言志，歌永言».



la poesía y la prosa, el que presta mayor atención a la estética, la elocuencia y la retórica. De allí la literatura cobra más conciencia reconociendo la belleza como uno de los elementos clave. En cuanto a la poesía, la compilación de *Diecinueve poemas antiguos* es la representación más influyente, donde se observa la tendencia de expresar el lirismo a través de la naturaleza. Comenta Zhong Rong (钟嵘) que el «*wen* tiene que ser bello para crear una imaginación profunda, que provoque emociones intensas y ha de cuidarse de cada uso de las palabras»<sup>87</sup>. La misma percepción se encuentra en Lu Ji (陆机), donde la literatura es producto del interior de cada uno (las emociones) y llevada a cabo por la técnica (Lao she, 2014: 25).



《去者日已疏》(Anónimo, un poema de *Diecinueve poemas antiguos*)

La literatura en la dinastía Jin se caracteriza por la dominación de la ideología *Xuanxue* (Neo-Taoísmo), un tipo de pensamiento filosófico fusionado por el confucionismo y el taoísmo, que trata, sobre todo, de la interpretación y reinterpretación de *Yijing*, *Daodejing* y *Zhuangzi*. El término *Xuan* viene de *Daodejing* y significa ‘negro, oscuro, abstracto, irreal, misterio, etc.’; sumado al concepto de *Xuanxue*, la literatura se transformó para difundir la moralidad y la razón; tal transformación recibió muchas críticas negativas: «El texto se convierte soso cuando la razón supera la elocuencia» (Zhongrong, *Cualidad de Poesía*)<sup>88</sup>. Por lo tanto, tales críticas conllevaron en la siguiente dinastía, Sui, la tendencia a disminuir el *Xuanxue*.

Aunque no desapareció del todo en la literatura de la dinastía Sui, sino que se orientó hacia la pasión y la adoración de la naturaleza. Los sentimientos provocados por

<sup>87</sup> «文温以丽，意悲而远，惊心动魄，可谓几乎一字千金» (《诗品》). Recuperado el 18 de septiembre de 2018, de [[https://yuedu.163.com/book\\_reader/63230f64-2ac6-4754-b964-03ec21d57ce0\\_4](https://yuedu.163.com/book_reader/63230f64-2ac6-4754-b964-03ec21d57ce0_4)].

<sup>88</sup> «理过其辞，淡乎寡味». Recuperado el 18 de septiembre de 2018, de [[https://yuedu.163.com/book\\_reader/63230f64-2ac6-4754-b964-03ec21d57ce0\\_4](https://yuedu.163.com/book_reader/63230f64-2ac6-4754-b964-03ec21d57ce0_4)].

los paisajes se expresan mediante la poesía y han impulsado la aparición de los poemas de paisajismo.

La literatura china de la dinastía Tang y Song figura en los anales de la historia como un periodo de esplendor, como una época de restauración de las antiguas concepciones sobre la literatura. Una consecuencia de ello es la tendencia a que la literatura ha de ser un vehículo de transmisión de la razón. Se consideró a la literatura como una fiel servidora de la política, porque, en esta época, el confucianismo se transforma en el neo-confucianismo e influye en la literatura de manera más profunda. Además, desde este periodo, se incorporó la poesía al examen imperial para la selección de los funcionarios. La literatura se convierte en un instrumento de propaganda dogmática. A cambio, se desprecia, de cierta manera, la búsqueda del esteticismo y de la diversión en la literatura.

Si en la literatura en la dinastía Tang y Song se destaca la restauración de conceptos antiguos sobre la literatura, esta evolución también se explicita al observar la evolución y el desarrollo de otros géneros literarios. Nos referimos a la popularización de la novela y el teatro como, por ejemplo, las novelas cortas de Tang, los teatros de Yuan y las novelas de Ming y Qing. Aunque esta “literatura nueva” fuera la corriente principal de la historia literaria en su momento, no existe una eliminación de los vestigios de la antigua crítica literaria, y no tiene apenas influencia en ella. Comenta Wang Guowei que «las obras teatrales de la dinastía Yuan son excelentes, pero los yuanes no eran conscientes. Los literatos de la dinastía Ming empiezan a apreciarlas» (*apud* Laoshe, 2014: 45). Es desde finales de la dinastía Qing donde la pujanza de los influjos occidentales hace que la historia literaria se despliegue a grandes pasos.

### **1.3.2. La lengua china—lengua primitiva, escritura logográfica / La lengua europea (indoeuropea)—alfabética**

Los diferentes sistemas de escribir reflejados en diferentes idiomas forman culturas diferentes. Hace cinco mil años, las culturas más antiguas comienzan a grabar lo que piensan y lo que hacen. La escritura china, a lo largo de su historia, es uno de los pocos casos en que se han conservado estas grabaciones simbólicas. En épocas tan remotas como la de Yu (虞) y Xia (夏) (s. XXI a s. XVII a. C.) ya existían los caracteres

chinos, pero el sistema maduró en épocas del emperador Shang (商, c. 1300 años a. C.). Se han encontrado dos cientos mil huesos oraculares donde están grabados lo que llamamos hoy *Jiaguwen* (甲骨文)—la escritura china arcaica—. La escritura china es logográfica, no alfabética:

Es sabido que el chino tiene una peculiar estructura monosilábica, en que el valor de cada palabra queda determinado por el ritmo, el tono y el lugar dentro de la frase, todo ello sin representación fonética en la escritura, ya que cada palabra tiene un signo propio, y no una grafía de su pronunciación —al menos, en línea de principio—.

(Riquer y Valverde, 2007: 835)

Tal vez la práctica de diferentes sistemas de escritura puede revelar una tendencia divergente entre las culturas chinas y las occidentales, nos referimos, por supuesto, a la posible relación existente entre las diferentes maneras de pensar en relación con el sistema de escritura; la identificación de los diferentes rasgos de la escritura puede ayudar a percibir mejor las dos tradiciones heterogéneas, porque el idioma es el principal vehículo que transmite los pensamientos del ser humano. Mientras que el chino se escribía de forma vertical en columnas, de derecha a izquierda<sup>89</sup>, la escritura de los idiomas occidentales es horizontal, de izquierda a derecha. Esto parece mostrar que el chino pretende transmitir imágenes y conceptos, no palabras, y que el texto se ocupa de la presentación estética, llevada a cabo prácticamente como una manifestación artística<sup>90</sup>. Sin embargo, la escritura occidental tiende a diseminar la información, y suele tener una gramática compleja para coordinar la relación de las diferentes palabras, caso muy distinto al chino que posee una gramática simple en comparación, ya que, más bien, busca el significado en el contexto.

Otra diferencia se debe a que los caracteres chinos son cuadrados y monosilábicos: cada palabra corresponde a un sonido. En cambio, las palabras occidentales, como en español, son rectangulares y tienden a ser bisilábicas prototípicamente, aunque también hay palabras monosilábicas y multi-silábicas. La literatura no sólo es construida por

---

<sup>89</sup> El presidente Mao Zedong en 1956 impuso la doctrina de que el chino tiene que escribirse horizontalmente de izquierda a derecha. Actualmente la escritura china sigue este orden, siguiendo el orden occidental.

<sup>90</sup> También en Europa la caligrafía fue considerada un arte, por ejemplo, con la caligrafía de tipos góticos.

textos escritos, sino que también se escribe para leer, recitar y/o cantar. Existen muchas polémicas sobre si son traducibles los poemas chinos, porque el ritmo y el tono forman una parte muy importante para la creación del poema y su disfrute, que, evidentemente, se pierde en su traducción.

A mediados del siglo XIX, el británico Thomas Francis Wade inventó el método de romanización del chino y fue modificado luego por Herbert Allen Giles, conocido ahora como sistema Wade-Giles. El sistema ha servido durante más de un siglo para la traducción de los nombres chinos en Occidente, y ha llegado a generalizarse en el sistema *pinyin* desde los años 1980. *Pinyin* fue desarrollado por la China continental y actualmente se usa para la enseñanza del chino en el extranjero y como sistema adoptado ya casi por todos los ciudadanos chinos. Cabe mencionar que el chino posee gran cantidad de homónimos y por tal motivo no se puede transcribir en signos fonéticos adecuadamente.

Cierto es que los caracteres chinos han fomentado la herencia cultural, sus pocos cambios y evoluciones —relativamente— en la trayectoria histórica han ayudado a mantenerlo tanto en el pasado como en el presente. El *wenyan* es la lengua escrita usada en la China antigua, y sigue siendo empleada hasta finales de la dinastía Qing. A partir de la dinastía Tang y Song comienza un proceso de vulgarización. El *Wenyan* servía como lengua escrita común para Corea, Japón, Vietnam y otros países asiáticos, y podemos igualarlo conceptualmente al latín para la literatura europea en la Edad Media. Desde el siglo XX, fue sustituido por el *baihua*. *Wenyan* se caracterizaba por su brevedad y su carácter sucinto, pero, a medida que pasa el tiempo, se fue desviando de la lengua coloquial. El florecimiento de las novelas de *Song huaben* (un tipo de novelas que se recitaban en público), de las obras teatrales de la dinastía Yuan y las novelas de la dinastía Ming y Qing son claros ejemplos del proceso de la vulgarización del idioma chino que, de igual modo, representaron la divulgación y la socialización de la literatura.

### 1.3.3. Conceptos esenciales e introductorios para entender la literatura china

Aquellas literaturas que pertenecen a sistemas literarios y a familias lingüísticas comunes se pueden agrupar, tal como ocurre con la literatura europea. La literatura china muestra características propias que la alejan de ésta última y la individualizan como “otra cosa”, como una literatura de un mundo exótico, misterioso y heterogéneo. Las siguientes páginas parten de cuatro perspectivas que pretenden ofrecer algunos conceptos esenciales para revelar el velo misterioso de la literatura china.

El confucianismo, el taoísmo y el budismo configuran los elementos básicos del alma china y la esencia de la literatura china clásica. Su influencia en la literatura se refleja en dos aspectos principales: la ideología (la cosmología, la concepción de la vida y la moralidad) y la forma (las creaciones literarias) (Yuan Xingpei, 2015: 82).

Particularmente, el confucianismo ha ejercido la mayor de las repercusiones. Fue la ideología dominante durante siglos, cuya influencia penetró en casi todas las actividades de la sociedad, tanto en política y economía como en cultura y educación. Su autoridad en la literatura fue tan explícita que llevó a conocerse a las “escrituras confucianas” como “los libros sagrados del Oriente”. Confucio combina la literatura con la política, y la escritura se convirtió en paso ineludible para acceder al poder.

En la creación literaria, el confucianismo sostiene la idea de la brevedad, la síntesis y lo sucinto, como bien queda demostrado en los *Analectas de Confucio*, basta ilustrar lo dicho con un ejemplo: «Confucio dijo una vez al lado de un río: El paso del tiempo es como el flujo del agua, que corre de día y de noche»<sup>91</sup>. En cuanto a la ideología, como hemos mencionado, el confucianismo estima y evalúa la función social de la literatura, es decir, la literatura se acomoda a la política. El confucianismo configura un sistema para el conjunto de la sociedad, —caso contrario al taoísmo y al budismo que pretenden destacar el individualismo, la relación del individuo con la naturaleza—, especialmente para la construcción de la jerarquía patriarcal, tratando de la relación del individuo con el resto de la sociedad. Un elemento esencial es el *Xiao* (‘la piedad’), que opera tanto en la familia como en la sociedad. Es decir, el menor debe respetar al mayor, la mujer se debe someter al hombre, etc. Esta idea podemos observarla, por ejemplo, en los poemas amorosos, que no solo describen el amor entre un hombre y una mujer, sino también la amistad entre los amigos, porque los poetas chinos estimaron la colectividad

---

<sup>91</sup> «子在川上曰：“逝者如斯夫，不舍昼夜。”»

y la sociedad. Afirma Cao Shunqing (2014: 28) que, la ética y la moralidad confucianas siempre han sido el discurso principal de la sociedad china antigua. Aunque su eficacia ha sido diferente en distintos períodos históricos, siempre ha sido el criterio de valor para la masa del pueblo. Un buen ejemplo que expone Cao sobre la influencia del confucianismo en la literatura es el desconocimiento de la identidad del autor de 《金瓶梅》 [*El erudito de las carcajadas, Jinpingmei*], siendo esta una de las mejores novelas clásicas chinas. Puesto que la gran cantidad de descripciones sexuales en la novela no se ajustaba al discurso ético confuciano, el autor no quiso exponer su nombre posiblemente no solo porque pudiera sufrir cierta censura, sino sobre todo por el sentido de la vergüenza y el sentido de la humildad.

Uno de los filósofos más destacados fue Mencio, eminente seguidor del confucianismo, que reflexionó sobre el concepto del *Qi*/气 (literalmente, “aire”). El *Qi* trata del talento del individuo, del temperamento del escritor, del espíritu noble. Para el poeta Tao Pi:

In literature, the main thing is ch'i. The purity [or lightness, ch'ing] or impurity [or heaviness, cho] of this ch'i has substance, and cannot be achieved by strenuous efforts. To draw an analogy with music: though the tune may be the same and the rhythm regulated the same way, when it comes to the drawing of breath [ch'i], which will be different [from person to person], or the skillfulness or clumsiness, which depends on natural endowment, even a father cannot pass it on to his son, or an older brother to a younger brother.

(*apud* Liu, 1975: 12)

Pero tal vez sea la conciencia de apreciar el pasado la que haya contribuido más al desarrollo de la literatura china. Esta conciencia está reflejada en todos los movimientos literarios a lo largo de la historia, y sirve de normas para la selección de antologías, etc. Una vez se estableció el canon de *La poesía de odas* como molde para la creación poética, con un estilo de cuatro palabras por verso, esta tendencia continuó por más de 600 años; la poesía se ha considerado el único género literario puro —a pesar de sufrir su decadencia y agonía desde la dinastía Yuan—, y en cierta forma reprimió el despliegue del teatro y de la novela. Al llegar la Revolución Literaria en el siglo XX, la abolición de la influencia confuciana fue uno de los elementos que se emprendieron para el proceso de renovación.

El budismo y el taoísmo, religión y doctrina, son otras fuerzas filosóficas dominantes. El concepto más importante que influyó en la literatura fue la unión e integración entre el ser humano y la naturaleza. Desde Confucio, quien dijo que «el virtuoso encuentra placer en la montaña, el sabio encuentra placer en el agua»<sup>92</sup>, se fomentó la conciencia de la afición hacia la naturaleza. Una de las cuatro características que ha resumido el autor Hu Lancheng sobre la literatura china es, precisamente, el agradecimiento a la naturaleza. Nuevamente, en el *Libro de las odas* ya aparecía mucho este tema, como por ejemplo «Brilla el Rocío»<sup>93</sup>; también en otros textos de Laozi y Zhuangzi hay descripciones directas de la naturaleza. A medida que pasa el tiempo, se estableció la escuela de paisajes en el periodo del Sur y Norte, encabezado por el poeta Xie Lingyun.

La adoración a la naturaleza es la esencia del taoísmo. La palabra naturaleza en chino “自然” proviene de *Laozi*: «El ser humano sigue la tierra, la tierra sigue el cielo, el cielo sigue al taoísmo, el taoísmo sigue a la naturaleza» (Yuan Xingpei, 2015: 87). Se comprende el concepto “naturaleza” no sólo en el paisaje, sino también en “lo natural”, que es lo contrario de “lo artificial”. Es decir, se mantiene la existencia original de los objetos sin ninguna intervención exterior. El “ser humano”, la “tierra”, el “cielo” y el “*Tao* (camino)” se consideran los cuatro elementos que configura el cosmos, y el “*Tao*” es el elemento fundamental. En cuanto a su manifestación en la creación literaria, se identifica con el concepto de sencillez, austeridad y sinceridad. De igual modo, «el Camino (*Tao*) que se puede seguir no es el Camino eterno. El Camino que puede ser nombrado no es el nombre eterno»<sup>94</sup>. Es decir, el Tao es innombrable, es percibido, más que expresado. Se deriva del taoísmo también los conceptos del *yin* y del *yang*; esto es, todo funciona de manera dual, como lo delicado y lo fuerte, lo bueno y lo malo.

En el budismo también concibe especial importancia el concepto de la ausencia, que desde que llegó a China en el siglo VI, ejerció una importante influencia en la

---

<sup>92</sup> «仁者乐山，智者乐水».

<sup>93</sup> «Cristalizadas hierbas del rocío.

Al fin se ha puesto el sol.

Llenad, llenad las ánforas de jade:

La noche acaba de llegar.

El rocío brilla toda la noche

sobre las hierbas y el trébol.

Mas ¡qué pronto se secará el rocío!

¡Qué pronto morirá la noche!» (Chen Guojian, 2015: 100).

<sup>94</sup> «道，可道也，非恒道也；名，可名也，非恒名也。»

literatura y el arte. La observación de Wang Guowei sobre que «los poemas que tengan más nivel espiritual (o espacio imaginativo) son los más sublimes»<sup>95</sup> refleja la penetración del budismo en la literatura. “Lo insípido”, “el vacío” y “lo sereno” son los tres sentidos principales del nivel espiritual. Hay que resaltar que el budismo ha enriquecido el mundo imaginativo, más alejado que el mundo presente, y ha ofrecido una triple dimensión, por ejemplo, con el concepto de la reencarnación. *El pabellón rojo* es el claro ejemplo y resultado de la influencia budista, que manifiesta las concepciones de que la vida es sueño y la vida es impredecible. El budismo también ha ejercido influjos en el lenguaje literario por aumentar el caudal léxico. El budismo concibe la idea del estado estático y del estado dinámico en la creación literaria. Veamos un ejemplo del poema de Wang Wei:

《鹿柴》王维

空山不见人，

但闻人语响。

返景入深林，

复照青苔上。

No se ve gente, en este monte,

sólo se oyen, lejos, voces.

Bosque profundo. Luz poniente:

Alumbra el musgo y, verde, asciende.

(Traducción de Octavio Paz)

Existían dos grupos de autores en la literatura china, los *shi* 士 (los eruditos) y los *min* 民 (gente del pueblo, los que estaban fuera del ámbito de los *shi*). Se debe esto a que la literatura estaba subordinada a la política; es importante recalcar que el sistema político de la sociedad china feudal (Fengjian) estaba compuesta por cuatro tipos de clases sociales en el periodo correspondido entre la dinastía Zhou y la dinastía Qing, de 1046 a. C- 1912): *shi* 士 (clase de los eruditos caballerescos), *gong* 工 (los artesanos), *nong* 农 (los campesinos), *shang* 商 (los comerciantes); todas las clases sociales debían mostrar su

---

<sup>95</sup> «词以境界为最上».



lealtad al emperador. Por lo tanto, los *shi* pertenecían al grupo de los escritores chinos oficiales, eran los dominadores de las corrientes literarias destacadas.

Yuan Xingpei clasifica la literatura china en cuatro categorías: Literatura de la corte (宫廷文学), Literatura de los letrados (士林文学), Literatura del mercachifle (市井文学) y Literatura del campo (乡村文学). Los *shi* son autores de la Literatura de la corte y de la Literatura de los letrados. El término “*shi*” proviene de 《三国志》 ([Registros de los Tres Reinos], s.f., siglo III aproximadamente), e indica el círculo de los intelectuales. Pero *shi* también es el término genérico de los funcionarios (Yuan Xingpei, 2015: 56). Por un lado, los *shi* sirven en la corte, se ocupan de escribir los textos políticos, como, por ejemplo, describir la vida cortesana, alabar la riqueza del país, la autoridad del emperador, etc. Por otro lado, estos textos muestran temas diversos, pero todos encarnados desde la ideología del confucianismo, a saber, las preocupaciones por la patria, los anhelos personales, el tema de la naturaleza, los viajes a las fortalezas de la frontera, la amistad, el amor, etc. La poesía, como el género más prestigioso, era la primordial forma de manifestación.

Al contrario, los *min* son autores de la Literatura del mercachifle y de la Literatura del campo. Los textos se dirigen al gran público plebeyo y se caracterizan por la sencillez, lo folclórico y lo vulgar, cuyos temas principales son: el amor, el casamiento, historias heroicas, novelas históricas, la fantasía, el trabajo del campo, etc. Evidentemente, su función es la diversión. Por tanto, la forma de presentación suele ser la novela en *baihua* —la escritura simplificada del chino tradicional *wenyan*—, y el teatro, que puede ser comentado y cantado en público.

El teatro y la novela han sido tratados como géneros no literarios hasta el siglo XX. Desde hace dos mil años, en el 《汉书·艺文志》 ([Libro de Han- El arte], s.f., c.111.) ya se patentiza la poca consideración sobre la novela: «los novelistas solían ser funcionarios del gobierno en posición baja. Sus historias provienen en gran parte de los chismes y rumores que se extendían por las calles y los callejones»<sup>96</sup>. Pues durante largo tiempo, la poesía se consideraba de la clase noble, y teatro y novela, sin embargo, pertenecía a la clase plebeya (Gu Hongming, 1915: 102):

---

<sup>96</sup> «小说家者流，盖出于稗官，街谈巷语，道听途说者之所造也».

There are, as everybody knows, two languages—I do not mean dialects, —in China, the spoken and the written language. Now, by the way, does anybody know the reason why the Chinese insist upon having these two distinct, spoken and written languages? I will here give you the reason. In China, as it was at one time in Europe when Latin was the learned or written language, the people are properly divided into two distinct classes, the educated and the uneducated. The colloquial or spoken language is the language for the use of the uneducated, and the written language is the language for the use of the really educated.



## 1.4. DIVISIÓN DE LAS ÉPOCAS LITERARIAS

El desarrollo de las dos literaturas —la china y la europea— a lo largo de la historia se puede considerar, en su comparación, de carácter independiente entre ellas y, por supuesto, desde el prisma de su desarrollo, poseedoras de un carácter asincrónico. Esta asincronía es considerada como una de las grandes dificultades para los estudios comparados, por lo que la solución común es la de descartar la literatura oriental en los estudios de la Literatura comparada. Weisstein (*apud* Gil Albarelllos, 2006: 112) concluía que fuera del ámbito occidental «al estudiar la literatura desde un punto de vista supranacional surgen grandes dificultades a la hora de coordinar las diferentes épocas y al intentar establecer principios clasificatorios válidos para la periodización universal». Cómo establecer periodos para la literatura de cada movimiento y cómo coordinar las dos literaturas según la periodización literaria son las cuestiones que queremos tratar en este capítulo.

El término “periodizar” supone «establecer períodos para un proceso histórico, cultural, científico, etc.» (*DRAE*, 23ª ed., (s.f.) s.v. “periodizar”). Es decir, podemos dividir la macro historia en unidades pequeñas o agrupar las micros historias en unidades más grandes. Como componente imprescindible para la historia de la literatura, la periodización permite una mejor comprensión sobre la evolución literaria en su sucesión histórica, y, asimismo, posibilita plantearse cuestiones pedagógicas. Esta conciencia de ordenar la literatura surgió en Occidente en la época helenística clásica. Del siglo XIX, proviene el establecimiento de la ciencia denominada Historia literaria, que se empezó a preocupar por esta división sistemática. Este modelo de ordenación del XIX fue asimilado por los estudiosos chinos para la propia periodización de su literatura, pero antes de que esto ocurriera hubo multitud de propuestas de ordenación propias y antiguas.

Sabemos que la literatura antes del siglo XVIII en Europa no se consideraba un arte independiente, de modo similar a como ocurría en China, donde la literatura solía aparecer formando parte de un conjunto de conocimientos generales englobados en la edición de un mismo libro. Aunque los autores chinos en tiempos antiguos ya habían anotado el fenómeno de la transformación literaria, estas observaciones se encuentran dispersas en libros de historia, antologías y los tratados de la crítica de poesía. La primera historia china escrita de forma sistemática fue el libro 《史记》 [*Memorias históricas*] (*ca.*

109 a. C. y 91 a. C.) de Si Maqian (司马迁) de la dinastía Han, libro que recoge en sí un periodo aproximado de 3000 años, desde la época del Emperador Amarillo hasta la época de la dinastía Han. Está ordenado como un conjunto de biografías divididas a su vez en diferentes categorías: Benji (本纪, «Biografías de los gobernadores y emperadores»), Shijia (世家, «Biografías de mandatarios y personajes de familias nobles»), Liezhuan (列传, «Biografías de las grandes figuras»), Shu (书, «Historias de los ritos y leyes»), Biao (表, «Cronografías»). Se deriva de aquí, por lo tanto, la concepción de la división en épocas a través de las biografías.

En el capítulo 《屈原贾生列传》 [Liezhuan de Qu Yuan y Jiasheng], las referencias sobre la evolución del género literario *fu* desde la época del literato Qu Yuan hasta la época del literato Jiayi acaban por producir una clasificación por autores para las posteriores redacciones de historias sobre la literatura, aparte de seguir el orden cronológico de la historia. Como se puede observar en 《宋书-谢灵运传论》 [Libro de Song-Bibliografía de Xie Lingyun] (ca. 488)<sup>97</sup> de Shen Yue 沈约, lo que se muestra es la evolución de la poesía antes de la dinastía Song del Sur; en 《后汉书》 [Libro de los últimos Han] (s.f.) de Fan Ye (范曄, 398-445), en la categoría 《文苑列传》 [Biografías de los literatos], se reúne una bibliografía de veintidós literatos famosos, con la que se ofrece un recorrido de la literatura a lo largo del tiempo transcurrido entre estos literatos. Estos sólo son dos ejemplos, pero existe un largo etcétera de obras en los que se puede observar la evolución literaria a través de una clasificación por autores.

Sobre esta ordenación de tendencia biográfica, la actitud general de los expertos en Europa es la consideración de que dicha clasificación es errónea. Brunkhorst comparte la idea de Gervinus y declara que «tampoco la *sucesión de biografías de escritores* da por resultado una historia de la literatura» (1984: 39). Mientras expone este argumento, él mismo acepta que es más adecuada una historia literaria según el principio de clasificación por *príncipes de las letras*, tipo la época de Dante o de Goethe o de Shakespeare, o también a través de una clasificación por dinastías y familias de Estado, como *Literatura carolingia*, *Literatura en la época de los tudor*, *El siglo de Luis XIV*, etc. Bien es cierto que «un canon literario, una lista de autores ejemplares, un corpus modelo de imitación, es por definición un discurso repetido y es esa repetición la que posibilita y

---

<sup>97</sup> Xie Lingyun (385-433), poeta famoso de la dinastía Sur y Norte.

configura, en sus distintas vertientes, su entidad como tal» (Pozuelo Yvancos y Aradra Sánchez, 2000: 173).

Además de clasificar secciones temporales a través de su referencia a grandes autores, presentada como una configuración convencional, existen otras formas de clasificación como, por ejemplo, la de los géneros literarios. En 《文心雕龙》 ( [*El corazón de la literatura y el cincelado de dragones*], ca. siglo V) de Liu Xie de los cincuenta capítulos hay veinte dedicados al estudio del cambio de las formas literarias, desde el origen de la literatura hasta la fecha de los autores; consta de un total de treinta y cuatro géneros diferentes<sup>98</sup>, ejemplo idóneo para mostrar la ordenación por géneros literarios. No obstante, Liu Xie no fue el creador de semejante exposición, hubo varios intentos precedentes, desde 《典论 论文》 ([*Observaciones de la literatura*], c. siglo III) de Cao Pi (曹丕, d.C. 187-226) hasta 《文赋》 ( [*Teoría literaria*], c. siglo IV) de Lu Ji (陆机, d.C. 261-303), o 《文章流别论》 ([*Opiniones sobre los géneros literarios*, c. siglo IV) de Zhi Yu (挚虞, ¿- 311), estudiosos que ya habían practicado dicho modo de clasificación (Dong Naibin, 2001: 169).

Acerca de la estructuración según sistemas extraliterarios, particularmente, de cómo las grandes hazañas políticas sociales delimitan y programan la sección literaria, tales como la ocupación del poder por las disposiciones dinásticas, cabe mencionar que dicha formación es fundamental y vital para la tradición china. Surgido en la dinastía Han del Este, el historiador Ban Gu (班固) fue el primero que empleó el concepto dinástico en la composición de su influyente libro histórico (《汉书》 ([*Libro de Han*], 80 d.C.). En dicho libro se recoge la historia de las sucesivas dinastías —hasta la dinastía Ming en el siglo XVII—; se compilan un total de Veinticuatro Historias que cubren un período de 4700 años de historia: 《宋书》 [Libro de Song], 《齐书》 [Libro de Qi] y 《隋书》 [Libro de Sui]. Este consenso se ha arraigado en el ámbito de la literatura de forma natural e inconsciente. La literatura china se presenta y se estudia por dinastías como una forma reguladora pedagógica en los manuales de la historia literaria o en los programas escolares, y hasta la fecha de hoy sigue siendo el sistema que cuenta con un mayor predominio.

Una dinastía supone la adopción y el dominio del poder político por una determinada familia. Por lo tanto, cada tránsito de poder radical producido, por ejemplo,

---

<sup>98</sup> Liuxie ha tratado los géneros en sentido más amplio del que hoy día entendemos.

con la sucesión de la dinastía Song por la dinastía Yuan (la caída de los Han por la invasión los mongoles), de la Yuan a la Ming (la reconquista de los Han), la de Ming a la de Qing (la caída de los Han por la invasión de los Manchúes), deviene en dar paso a una nueva era, nuevos principios políticos y nuevas costumbres culturales. En el ámbito escolar se utiliza mucho la expresión «la prosa de la predinastía Qin, el *fu* de la dinastía Han, la poesía de la dinastía Tang, el *ci* de la dinastía Song, el teatro de la dinastía Yuan, la novela de la dinastía Ming y Qing» para trazar el itinerario de la literatura china. Al periodizar de esta manera, es visible una deficiencia, en cuanto a que un género literario no surge de forma súbita en una dinastía ni desaparece de improviso en la siguiente, tampoco se profundiza en el estudio de un único género o en su evolución en un periodo histórico más coherente con su desarrollo.

Tenemos que destacar al respecto otra cuestión relacionada, a saber, la desigualdad del transcurso temporal de cada dinastía. Si tomamos como ejemplo las últimas cinco dinastías chinas, la dinastía Tang (618-907), que ocupa prácticamente 289 años, y la dinastía Song (960-1279), algunos años más, 319, la siguiente dinastía, la Yuan (1271-1368), sin embargo, dura sólo 97 años; la dinastía Ming (1368-1644) ocupa un periodo de 276 años y la dinastía Qing (1636-1912), por último, curiosamente, la misma cantidad de años. Semejante proporción es problemática en sí. Aunque se pueda relacionar con un marco evolutivo cultural o histórico-espiritual, tales como en Occidente el Renacimiento, el Barroco, la Ilustración, el Naturalismo, etc., que, por otra parte, carecen de una referencia aceptada y común en cuanto a su lapso temporal, la cuestión sigue siendo su aceptación como marcos válidos en la descripción de los fenómenos. Desde un análisis profundo, la división frecuentemente establecida por decenios o por siglos es para la partición de la literatura china clásica problemática, por no decir una tarea casi imposible o incompatible. Una razón simple de esta problemática puede provenir de que en la antigua China no existía una concepción temporal equivalente al uso de la Era Común cristiana en Europa. En China se empleó el sistema sexagenario, sistema disímil que se constituye por dos ciclos, el de los diez Troncos Celestiales y el de las doce Ramas Terrenales, y que cada sesenta años forman un ciclo. Por tanto, en el antiguo imperio chino no existía una consciencia de centuria.

Por añadidura, la designación del concepto de “dinastía” al contexto europeo en relación con un periodo de reinado particular de cada gobernante es también una concepción problemática, debido al propio concepto de “dinastía” en el entorno chino. Por ejemplo, en la historia *Orígenes de la Poesía Castellana* de Velázquez (1754) se

empleaba un criterio de dinastía para separar las cuatro partes en que está compuesto el libro, así se hacía también en el mundo grecolatino. La unidad semejante al lapso del tiempo del reinado de un emperador se denomina en chino *nianhao* (年号, era de emperador). Por ejemplo, en el reinado del emperador Qianlong, el primer año de su gobierno se considera *Qianlong yuannian* (乾隆元年, el año uno de Qianlong), y así sucesivamente. Con lo cual, lo que queremos resaltar aquí es que una división por decenios o por siglos es solamente aplicable a la literatura después del siglo XX, época en la que China empezó a recibir una profunda influencia de Europa y, por supuesto, el comienzo de la aplicación de la periodización en centurias de la Era cristiana.

Desde la aparición de la primera historia literaria china, —*A history of Chinese Literature* de Herbert A. Giles (1901)— hasta la actualidad, durante estos cien años, han surgido muchas voces en contra de una ordenación por dinastías. *The Columbia History of Chinese Literature* (2001) de Victor H. Mair ofrece una introducción bastante completa de las vastas tradiciones literarias de China que recoge la literatura desde la antigüedad hasta la modernidad, incluyendo las obras de autores de Hongkong, Macao y Taiwán, y las de los inmigrantes de ultramar. No deja de llamar la atención la estructura organizativa que se establece a través de los cuatro grandes géneros literarios: la poesía, la prosa, la ficción y el drama, cuya cronología está basada en la historia de la civilización y la historia de la literatura mundial también como referencia. En concreto, en cuanto a la poesía, para el periodo antes del siglo XIV, hace una concordancia entre la cronología dinástica china y la era cristiana, como hace, por ejemplo, con la poesía de la dinastía Tang, de la dinastía Song y de la dinastía Yuan. Pero a partir del siglo XIV, comienza a clasificar por siglos y hace una coordinación con la configuración histórica convencional de las literaturas europeas. En el prolegómeno Mair se manifiesta de la siguiente manera:

Whereas it used to be taken for granted that the history of Chinese literature should be chronologically divided up by dynasties and topically arranged according to genres, these once comfortable assumptions have now become subjected to such severe scrutiny that they can no longer be relied on. Critical analysis and skeptical hermeneutics have called into question even the most basic premises about Chinese literature. Periodization no longer follows a dynastic approach; traditional categories and rankings are shown to be faulty; and hitherto ignored literary realms are brought to the fore.

(Mair (ed.), 2001: xvi)



Una crítica semejante se encuentra en el *The Cambridge History of Chinese Literature* de Kang-I Sun Chang y Stephen Owen (2010)—la historia literaria china más actualizada en lengua europea—, que representa otro hilo de pensamiento:

Literary history as practiced in China has been shaped both by premodern Chinese categories and by nineteenth-century European literary history; historical accounts of Chinese literature in the West have in turn been shaped by Chinese practices, whose categories have become habitual even though the result often seems strange to Western readers. In particular, we have attempted as much as possible to avoid the division of the field into genres and to move toward a more integrated historical approach, creating a cultural history or a history of literary culture.

(Sun Chang y Owen (eds.), 2011: xvi)

La obra parte del concepto de una historia de la cultura y pone el foco de atención en los textos existentes en la historia, de su conservación o desaparición, de su circulación y divulgación en el complejo desarrollo de la sociedad. Lo que representa la literatura, resume Dong Naibin (2001), dando importancia a las relaciones externas de la literatura, es su carácter de reflexión sobre la sociedad, los pensamientos y los sentimientos humanos, aspecto importante de la cultura humana y, por tanto, la historia literaria es parte de la historia de la cultura humana. En efecto, tal consenso se generalizó ya en Europa en la época contemporánea:

La consideración conceptualista de la literatura se encuentra ya aquí de nuevo, antes de haberse dividido y estrechado en perspectivas nacionales y particularizantes, sobre el transfondo de una historia universal de la humanidad. La literatura es concebida como *factor integrador de la historia de la cultura*.

(Brunkhorst, 1984: 56)

Asimismo, eludir una división según géneros proporciona la idea de ruptura. Específicamente, observa Claudio Guillén (2005: 337) la existencia de dos polos opuestos y complementarios para interpretar la «evolución cultural» dominados por dos modelos, modelo A y modelo B: el primero recalca la discontinuidad y el segundo la continuidad. Es decir, en el modelo A se subrayan unos valores dominantes que hacen interrumpir una continuidad y, al contrario, en el modelo B destacan una pluralidad de valores como los

estilos, las convenciones, los temas y las formas, etc., lo que hace mantener una continuidad para relatar la historia literaria. Precisamente, implícito en el Formalismo ruso, el modelo B pone el énfasis en las relaciones intrínsecas de la literatura. Este modelo deja de lado el factor sociológico y se acentúa el punto de vista de la literatura en sí misma. Este modelo, pese a una escasa adopción por los historiadores chinos, queda patente en 《中国近代百年文学体式流变史》 [La evolución del género literario chino de los últimos cien años] de Feng Guanglian (冯光廉, 1999), libro que parte de cinco géneros: la novela, la poesía, el teatro, la prosa y la crítica. Igualmente, un ejemplo ilustrativo de la práctica del modelo A es 《中国古典文学接受史》 [Historia de la recepción de la literatura clásica china] de Shang Xuefeng (尚学锋, 2000), modelo que queda establecido por la recepción de los literatos y por la del gran público de los géneros de la novela, la poesía, la prosa, el teatro, etc.

Para Wellek y Warren (1953), «la historia de un período consiste en trazar el cambio de un sistema de normas a otros». Un nuevo período supone una contraposición de lo nuevo frente a lo viejo. En efecto, tal concepción de contraste puede remontarse a la Edad Media temprana, en los siglos VI y VIII, que se denominaba por “*MODERNUS*” / “*ANTICUUS*”. A posteriori, se produce una clasificación de triada en el Renacimiento: “Edad Antigua-Edad Media-Edad moderna”, que ha sido aumentada sucesivamente en su división en etapas como “Edad Nueva”, “Edad Contemporánea”, etc. Obviamente, tanto “moderno”, “nuevo” como “contemporáneo” son términos que conllevan un significado similar que se contraponen a lo antiguo o a lo clásico. La delimitación de las épocas conlleva una problemática inherente y necesita ser justificada con criterios. Lo convencional es que la “Edad Antigua” se relacione con las civilizaciones griega y romana; la “Edad Media” empieza con la caída del Imperio romano; la “Edad Moderna” comienza con el Renacimiento; la “Nueva”, con la Revolución Francesa; la “Contemporánea”, con el siglo XX. No obstante, la delimitación es discutible y controvertida, cuándo se inicia y cuándo termina el Renacimiento, o si “Nueva” tiene su inicio en la Revolución Americana o en la Revolución Francesa, o si se identifican como un único proceso histórico. En todo caso, la sugestión varía particularizando los detalles de cada literatura.

Por supuesto, una división de esta forma se encuentra con mucha dificultad en Europa, y fuera de Europa es aún más complicada:

Esta división [la triada] es un producto del Renacimiento, para quien la Edad Media constituyó una época de oscuridad (*the dark ages*) que había que atravesar para llegar a la Edad Antigua. En el resto de las civilizaciones no europeas esta división sólo es aplicable a modo de analogía, tal como en un pasado reciente han intentado hacer Earl Miner en América y René Étiemble en Francia, sobre todo al referirse a la “Edad Media” occidental y oriental.

(Weisstein, 1975: 204)

Efectivamente, este modelo fue asimilado a la periodización de la historiografía literaria china. Se proyecta una clara influencia en los primeros intentos del trazo del itinerario literario. Fue empleada la división en tríada en 《中国文学史》 [Historia literaria china] de Huang Ren (黄人, 1904) —la primera historia literaria china escrita por un chino—; en 《白话文学史》 ([Historia literaria de Baihua], 1928) de Hu Shi (胡适) se sostiene la evolución del lenguaje chino: La literatura de masas de la dinastía Han y de las Seis Dinastías, la literatura del proceso de la vulgarización del chino antiguo *wenyan* de la dinastía Tang, la literatura del chino vulgar *baihua* de la dinastía Song; en 《插图本中国文学史》 ([Historia literaria china ilustrada], 1932) de Zheng Zhenduo (郑振铎) se constatan tres etapas: Época Antigua (de los primitivos hasta la dinastía Jin del Oeste, hasta el 316 d.C.), Época Media (de la dinastía Jin del Este hasta la dinastía Ming del reinado Jiajing, 317-1567 d.C.) y la Época Moderna (lo que viene después, 1568-1919), basada en las interacciones entre la literatura china y las demás. Se entiende, por ejemplo, que la literatura de la primera fase es literatura nativa sin influencias externas, la segunda fase se desarrolla bajo la influencia del budismo y la tercera fase con el desarrollo de los géneros narrativo y teatral.

Aparentemente, una clasificación así de Edad Antigua-Edad Media-Edad Moderna, comparando la literatura de Europa y la de China, es a todas luces un tanto incompatible, pese a que ofreciera cierta lógica para organizar la trayectoria literaria, y aunque la mera comodidad clasificatoria puede resultar tentadora, no siempre es el mejor camino para tender idea cabal de las cosas. No creemos que se pueda relacionar estos términos semánticamente del mismo modo en las dos tradiciones, ni tampoco que la Edad Media fuera una época tan negativa:

El concepto de Edad Media nació en la mente de los humanistas del Renacimiento. Desde el principio tuvo un carácter negativo: entre la antigüedad clásica y la

modernidad se extendía una tierra de nadie, una época a la que se llamó *media* por estar entre otras dos perfectamente delimitadas. Se consideró una etapa inmadura de la cultura occidente.

(Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres, 2007: 11)

Ahora, retrocedamos al periodo del establecimiento de lo que podemos considerar como la historia literaria china. Veamos también qué diferencia se encuentra a la hora de redactar semejante historia en el siglo pasado y cómo se ha hecho en el presente, pues, como mencionamos, la historia literaria surge del trasfondo de la construcción de la identidad nacional en Europa en el siglo XIX. La que mejor ilustra esta ideología es la primera historia literaria china y más representativa, la de Herbert A. Giles (1901). Bajo las premisas del historicismo, el autor lleva a cabo una superposición de interpretar la literatura china desde una visión occidental. Fruto de esta guía es la periodización por la ideología social: “literatura esclava” para designar la Época Antigua, “literatura feudal” para la Época Media, “literatura semi-feudal” y “semi-colonial” para la Época Moderna.

En contraposición a esto, el historiador literario Yuan Xingpei (2015) argumenta que tal división parte del punto de vista de la sociología y ayuda a aclarar la relación entre la literatura y la base económica social, pero advierte también de que no es la única manera de constituir una clasificación. Asimismo, la periodización literaria exige una visión integral y también polisistémica, es decir, hay que tener en cuenta un conjunto de factores tanto literarios como extraliterarios; estos pueden ser el marco histórico-literario (acontecimiento social, político y económico), los autores (biografía del autor, su ideología, su influencia, etc.), los géneros literarios (poesía, teatro, novela, etc.), periodos, épocas, movimientos, corrientes, generaciones, recepción de los textos por los lectores y, por supuesto, la lengua:

En la literatura china clásica, la evolución de los géneros literarios no solamente está basada en la evolución lingüística, sino que está vinculada con el cambio del fundamento económico social, las costumbres, la ideología cultural y la vida política. El florecimiento de la prosa durante el Período de los Combates está relacionado con el florecimiento de la política del momento; el florecimiento del *fu* se debe al establecimiento unificado del imperio Han; la ascendencia de las novelas en *baihua* y el teatro es por la prosperidad de la economía urbana y la necesidad de diversión de los ciudadanos.

(Yuan Xingpei, 2015:28)

Es de destacar que la edición de Yuan, que vio la luz por primera vez en el 2010, está gozando de mucho prestigio y produciendo muy buenos resultados en la enseñanza universitaria china. El autor se preocupa de periodizar la literatura china de la siguiente manera:

Primero nos encontramos una dual división separada por el año 1919 (por el Movimiento del Cuatro de Mayo): Literatura antigua / Literatura moderna y Literatura contemporánea. A continuación, subdivide la literatura antigua en tres fases: La antigüedad lejana (antes del siglo III), la antigüedad media (de siglo III a XVI) y la antigüedad cercana (de siglo XVI a XX). De esta tripartición, parten otros siete periodos pormenorizados como sigue:

**- Antigüedad lejana (periodo de la concepción de los géneros literarios):**

Fase 1: Pre-dinastía Qin (Concepto de literatura confuciana, la literatura mezclada con la historia y la filosofía; *Poesía de odas*, *Chu ci*, *Analectas de Confucio*, *Mencio*, *Laozi*, *Zhuangzi*).

Fase 2: Dinastía Qin y Han (Formalización de poemas de cinco palabras por verso y de siete palabras por verso; la aparición de un grupo de autores profesionales; el estilo literario *fu*; la publicación de *Memorias históricas*).

**- Antigüedad mediana (periodo de consolidación y florecimiento de los géneros literarios):**

Fase 1: Entre la dinastía Wei Jin y la primera mitad de la dinastía Tang (Florecimiento y auge de la poesía de cinco palabras por verso y siete palabras por verso; la evolución del *fu* a *pianfu*, de prosa a *pianwen*; los autores más representativos son Tao Yuanming (陶淵明), Li Bai (李白) y Du Fu (杜甫); la suma de la influencia de *Xuanxue* (Neo-Taoísmo) y el budismo en la literatura).

Fase 2: De la segunda mitad de la dinastía Tang a finales de la Song (Prospera la literatura vulgar; decadencia de la poesía y florecimiento de la poesía lírica *ci*; el movimiento de la restauración de la prosa antigua; el auge de la novela legendaria).

Fase 3: De la dinastía Yuan a la mitad de la Ming (Predominación del género narrativo y la ampliación al gran público lector).

- **Antigüedad cercana (periodo de la comercialización de la literatura, sobresale el tema del amor):**

Fase 1: Del reinado del emperador Jiajing de Ming a la Guerra del Opio (1840) (Florecimiento de la novela en *baihua* y la novela legendaria).

Fase 2: De 1840 a 1919 (Literatura como herramienta para salvar la sociedad; traducciones de obras extranjeras; el comienzo del periodismo).

A los lectores occidentales les resultará poco familiar las categorías que se utilizan, en particular, la división por fases dinásticas. No obstante, mientras no surja una opción más cómoda y propicia, las instituciones universitarias siguen esta periodización para posibilitar la pedagogía. Si acudimos a cualquier programa de una asignatura de Literatura china que ofrezca una universidad española, lo convencional es encontrarse con un diseño binario tomando el año 1911 como fecha de escisión: Antes de 1911, la parte clásica; después, la moderna. Es factible hacerlo cuando la literatura china se estudia como una asignatura de introducción para un alumnado con un conjunto de conocimientos generales sobre China como la cultura, la política o la economía. Tal suele ocurrir en las universidades españolas en grados en estudios de Asia Oriental, no delimitando sólo el estudio a la literatura, ni el estudio a un único país. No obstante, no se puede minimizar el interés que ha habido recientemente hacia Asia Oriental en la sociedad occidental, especialmente hacia Corea, Japón y, por supuesto, China; la sinología ha mostrado su gran vitalidad, si nos fijamos, por ejemplo, en el crecimiento de nuevos departamentos asiáticos en las universidades españolas. Con todo, no basta una división tan genérica de este tipo, sino que debemos plantear un estudio más claro y más pormenorizado.

Por otro lado, desde la perspectiva china, la literatura española se estudia también acorde a como se practica en España. Se suele estudiar dividida por siglos y se trata de integrar todo en el orden de la evolución cultural, dando como resultado las épocas consabidas para la Edad Moderna del Renacimiento, el Barroco, la Ilustración, el Romanticismo, el Realismo, etc. De hecho, se hace mayor hincapié en estudiar la literatura desde los comienzos de la Edad Moderna, porque el estudio la de Edad Antigua está prácticamente descartado, no sólo porque la noción de nación se haya diluido, así como el propio español, sino también debido a la dificultad de comprensión de los textos en un paradigma que al alumnado le resulta completamente extraño; sobre la de Edad Media, los programas son poco profundos y se suelen limitar a una introducción de modo genérico de algunas obras representativas.

En segundo lugar, es llamativa la ausencia de estos conceptos en la antigua China. Nos enfrentamos aquí a una evolución cultural muy aguda en Europa y a un desarrollo relativamente más estático en China. Por ejemplo, en el Barroco se plantearon primero idearios y esquemas para las artes plásticas, que luego se percibieron también en la literatura y que fueron analizados por Heinrich Wölfflin y sus discípulos. Igualmente, se denomina a la literatura del siglo XVIII como de la Ilustración; la del XIX, la del Romanticismo y el Realismo, que se desarrolla paralelamente a la pintura. Por el contrario, la literatura china carece de una tendencia literaria tan patente como la europea. Tampoco se puede encontrar una inspiración y correlación tan fuerte con las artes plásticas y la arquitectura. Por ejemplo, la famosa pintura paisajística china se manifiesta monótonamente de época en época. Los gobernadores de cada periodo durante la sociedad feudal china, que, podemos considerar, duró dos mil años bajo la ideología del confucianismo, intentaban mantener los intereses de la clase dominante y, consecuentemente, siempre abogaron por el culto a la antigüedad y la tradición, y se decantaron por no apoyar nuevos géneros o ideas:

La época de “300 poemas”<sup>99</sup> es, de hecho, una gran época, nuestra cultura generalmente se formó desde el comienzo de esta era. La cultura se formó, la literatura también, y desde entonces, los dos mil años que siguen, la poesía—la lírica fue siempre el género ortodoxo de la literatura china, incluso, además de la prosa, es el único género. *Fu*, *Ci*, *Qu* [canción] son ramas de la poesía, una parte de prosa, como *zengxu* [prefacio], inscripción lapidaria, etc., son subproductos de la poesía, y la novela y el teatro, siempre están mezclados con poemas a su manera.

(Wen Yiduo, 2005)

Curiosamente, la llegada de la influencia desde Europa a finales del siglo XIX trajo consigo la elaboración de abundantes vocabularios nuevos. De entonces proviene el término *làngmàn* (浪漫) [‘romántico’] procedente del inglés *romantic* para referir lo poético, lo imaginario, fantástico y sentimental. Asimismo, se introdujo su antónimo *xiànshí* (现实) [‘realismo’]. Se plantearon, pues, la concepción del *Romantismo* y el *Realismo* como pareja contrapuesta en el ámbito de la literatura. De modo que, por ejemplo, quedaron el poeta Li Bai (李白, 701-762) como el poeta representante del

---

<sup>99</sup> Se refiere al libro de 《诗经》 [*Libro de las odas*], que está compuesto por 305 poemas.

Romanticismo y el poeta Du Fu (杜甫, 712-770) como el del Realismo. Algunos generalizan este dúo en sentido general para aplicarlo a la literatura de la época en su totalidad: Lo real y lo romántico. Un ejemplo ilustrativo se debe a 《中国浪漫主义文学史》 ([Historia de la literatura romántica china], 1999) de Cai Shouxiang (蔡守湘), que atribuye a todos los textos de tipo legendario e imaginario un cariz de textos románticos, pero desde el inicio de la civilización china hasta la época actual. Documenta Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres lo siguiente:

El vocablo francés *romanesque*, utilizado ya en el siglo XVI, tenía el sentido de «novelesco, fantasioso», que con valor peyorativo se aplicará en épocas posteriores. En 1764 en un escrito del periodista español Francisco Mariano Nifo aparece con carácter positivo la voz *romanesca*, que sigue muy vinculada a su étimo: *roman* (novela). Un paso importante hacia la significación definitiva se da en la Inglaterra de finales del siglo XVIII, donde se aplica el adjetivo *romantick* a los paisajes que impresionan por los agrestes y fragosos. En Francia se bifurcan dos voces del mismo origen: *romanesque* y *romantique*; mientras que la primera conserva la nota infamante de lo irreal y vanamente fantástico, la segunda se carga con las connotaciones positivas de lo grandioso, libre, agreste y natural.

(Pedraza y Rodríguez, 2007: 193)

No se pueden negar «los empujes del Romanticismo como una vuelta de tuerca estético-teórica. La voluntad asistemática del paradigma romántico no se ofrece en la Preceptiva con toda su crudeza, sino a través del utilitarismo clasicista» (González Alcázar, 2002: 559). Brunkhorst, por su parte, dedica un epígrafe especialmente dedicado para tratar este problema, llamado «Intentos de deslinde en el ejemplo del Romanticismo» (1984). Basado en varios estudios anteriores como los de Winckelmann y los de Wilhelm Schlegel, aborda la cuestión del fundamento del adjetivo “romántico” en una contraposición de los principios que conforman la pareja de palabras “clásico-romántico”. Schlegel pone de relieve su significado de novedad, como escisión en contraste con un pasado clásico, pero no con sus contemporáneos, sino que sostiene una triple división de lo antiguo, lo romántico y lo moderno, considerando lo clásico como referencia de la perfección. Esta idea fue desarrollada en Francia también por Madame de Staël, y de Francia se transmite a España. No puede extrañarnos que uno de los rasgos que se generalizó durante el Romanticismo fue la exaltación y la recuperación de los textos



antiguos. Un hombre que había vivido en esta época, J. Hillebrandt, diferenció tres periodos: el “Clasicismo” (1780-1800), el “Romanticismo” (1800-1830) y la “Literatura del presente” (desde 1830). No faltan opiniones divergentes como, por ejemplo, la de G. Brandes que acentúa el Romanticismo en el lapso de 1800-1849. En resumen, lo que queremos resaltar es que la periodización es algo inestable y dependiente de los patrones que se adopten. Advierte Weisstein lo siguiente:

Si resulta imposible adaptar el concepto general a todos y cada uno de los objetos aislados —lo que suele suceder en la literatura comparada—, hay que intentar al menos descubrir un cambio intermedio, haciendo que la designación de un período historicocultural sirva también para cubrir las exigencias de una rama especial. Los términos Reforma, Humanismo e Ilustración significan que los fines perseguidos por las obras escritas en estos períodos no son de carácter meramente estético.

(Weisstein, 1975: 219)

Un buen ejemplo que ilustra cómo se unifica la literatura desde un punto de vista supranacional y el problema que emerge para sugerir opciones mejores para la corrección y perfección de dicha periodización proviene, por ejemplo, de la historia literaria española considerada por autores no españoles. Casi todas provienen de una misma fuente e inspiración: La del Historicismo romántico alemán de Bouterweck (1894), cuya obra fue traducida al francés en 1812, al inglés en 1823 y al español en 1829; también la de Sismondi (1813), traducido al español en 1841 y, por ejemplo, la de Ticknor (1849) que se tradujo al español en 1851. Comenta Romero Tobar al respecto que:

La edición francesa recoge el plan completo del original alemán: tres libros subdivididos en secciones, que corresponden rigurosamente con la de Velázquez: 1) desde los orígenes hasta el fin de los diez primeros años del XVI; 2) desde esta última fecha hasta la mitad del siglo XVII, subdivididos en dos etapas, lo anterior y lo posterior a Cervantes; 3) desde la segunda mitad del XVII hasta finales del XVIII, etapa que conoce un oscurecimiento (reinado de Carlos II), una plena decadencia (principios del XVIII) y una fase de restauración (Bouterweck aminora el efecto positivo de la influencia francesa y realza, por contraposición, el «renacimiento del espíritu nacional» en la literatura de finales del XVIII, gracias a la obra de Huerta, Sedano, Tomás de Iriarte, León de Arroyal y Meléndez). [...] En sus fundamentos teóricos coincide con A. W. Schlegel en los siguientes puntos: 1) el entendimiento

de *romántico* como “moderno, no clásico”; 2) la enemistad contra la tragedia neoclásica francesa; 3) la íntima relación entre *Literatura* y «nacionalidad» (en el punto máximo de esta relación estarían los «folk-songs», expresión literaria que ofrece en su pureza el genio de cada nación); 4) la idea de que el cristianismo fue la causa principal de la diferenciación entre las literaturas europeas modernas y las literaturas clásicas.

(Romero Tobar, 2006: 124)

Esta división fue polémica y despertó a los críticos españoles para corregirla inmediatamente<sup>100</sup>. Pero, por otro lado, demuestra cómo la crítica oscila en su análisis del desarrollo literario. En particular, el Romanticismo se caracteriza por una revisión de la estética del pasado, la elevación del nacionalismo, la búsqueda del exotismo y, por último, aunque haya más rasgos, la recreación de un ambiente lúgubre. La evolución literaria suele establecerse desde los parámetros de un momento dado, es decir, el mismo estilo literario puede gozar de prestigio en un periodo histórico y, posiblemente, perder este prestigio en otro dado, e incluso desaparecer casi por completo. Claudio Guillén lo sintetiza como sigue:

El itinerario temporal de la literatura es un proceso complejo y selectivo de acrecentamiento. Los sistemas literarios evolucionan de una manera singular, que se caracteriza por la continuidad de ciertos componentes, la desaparición de otros, el despertar de posibilidades olvidadas, la veloz irrupción de novedades, el efecto retardado de otras.

(Guillén, 2005: 340)

De este modo, y para ir concluyendo, existe una dificultad y problemática para determinar la duración de estos fenómenos que no muestran una interrupción manifiesta. Así es como lo conceptualiza Weisstein al asegurar que «entre período y período no hay ningún momento de descanso, lo que dificulta todavía más cualquier intento de clasificación» (1975: 206). Sugiere Claudio Guillén (2005: 340) que «para abrazar la riqueza y peculiaridad de ésta [la literatura], se necesita no solamente una concepción pluralista del periodo o la época, sino una versión diversificada y compleja de la

---

<sup>100</sup>Véase: Romero Tobar, Leonardo (2006): *La literatura en su historia*. Madrid: Arco/Libros, S.L. pp.122-123.

temporalidad, que se subdivide y multiplica ella misma en corrientes, ritmos y duraciones diferentes».

Otro fenómeno que se observa es el empeño que pongan los *movimientos* y las *generaciones* en considerar otras épocas, sobre todo con las literaturas cercanas a su momento histórico. El concepto de la literatura ha sufrido una evolución desde la mayor opacidad hasta cobrar una consciencia más clara, especialmente al entrar al siglo XIX. No son los críticos actuales, sino los mismos autores del pasado, los que determinan y modelan un gusto literario para su momento histórico, tal como los *ismos* y las generaciones del siglo XX. Romero Tobar ha señalado tres cuestiones capitales: «1) la relación que se establece entre el pasado historiable y el presente del historiador, 2) cómo se articula expositivamente la sucesión del tiempo transcurrido, 3) la incidencia del cambio literario en la diacronía histórica» (2006: 27).

Para terminar, la historia es continua, la periodización como invención tropieza en la historia para argumentar la sucesión cronológica de las obras maestras intentando conformar un sistema integrado y lógico en la historia de la cultura. De acuerdo con el buen gusto del momento determinado y considerado, el producto literario puede aparecer en un periodo, desaparecer en el siguiente y reintroducirse en otro. La periodización se ocupa de examinar las grandes rupturas entre lo viejo y lo nuevo, o la reinterpretación de algunos productos o modelos en diferentes épocas, etc., por ejemplo, con respecto a las reglas y parámetros para agrupar la historia en unidades más asequibles. En el fondo se trata aquí de establecer una metodología para asentar la literatura en conjuntos particulares manejables para su enseñanza como modelos. Es difícil aplicar un mismo parámetro en el marco europeo, tarea que se dificulta aún más cuando se trata de equiparar dos literaturas asincrónicas, como la china y la europea; así pues, es indispensable conocer las propias convenciones para entender las diferencias. Asimismo, estamos convencidos de que examinar conjuntamente las literaturas ayuda a definir los rasgos comunes de todas ellas, y todas las cuestiones que afectan a su periodización se necesitan coordinar y discutir. Precisamente, en la segunda parte de esta tesis se propone una aplicación práctica de lo ya expuestos en este apartado, cuyo objetivo es el de desarrollar el parentesco entre el Modernismo literario chino y el español.

## 1.5. LA TRADUCCIÓN DE LA LITERATURA CHINA EN ESPAÑA Y LA LITERATURA ESPAÑOLA EN CHINA

La literatura posee sus propias leyes y sus reglas peculiares para su propia difusión. La traducción supone una condición crucial que posibilita este hecho, y permite acceder al conocimiento de culturas alejadas de la nuestra. Ambas literaturas, en apariencia muy distantes, durante largo tiempo han permanecido aisladas<sup>101</sup>, a pesar de los contactos directos e indirectos que se produjeron desde el siglo XVI. Una causa importante de este aislamiento se debe al escaso trabajo que se ha realizado en verter las obras chinas al español y las españolas al chino. Aparte de las pocas obras que hemos mencionado antes, la literatura china en toda su extensión, podemos afirmar que no ha sido conocida en España fuera de ámbitos especializados, y la literatura española en China se encuentra también desplazada dentro de la producción editorial en comparación con otras literaturas extranjeras. Nos enfrentamos a dos idiomas que pertenecen a familias lingüísticas muy diferentes, cuyo aprendizaje resulta complicado y, consecuentemente, conduce a carencia de traductores, que ha aumentado la dificultad de la recepción de las literaturas<sup>102</sup>.

A consecuencia de esto, se puede encontrar en los mercados traducciones, en su mayoría indirectas a través del inglés, del francés o del alemán, aunque en los últimos años esta situación se está corrigiendo. Por un lado, el gran desarrollo de la economía china ha despertado un considerable interés e influencia en el mundo occidental, con lo que su cultura también se está volviendo más popular, produciéndose un verdadero *boom* en el mercado internacional literario, especialmente tras la concesión del premio Nobel a Gao Xingjian en 2000 y a Mo Yan en el año 2012. Cada vez surgen más traducciones directas y previsiblemente surgirán más en los próximos años.

---

<sup>101</sup> Marcela de Juan publicó un artículo titulado «Información cultural del extranjero: la literatura china» en 1956, en el que menciona el poco o nada conocimiento sobre la literatura china en Occidente: «En círculos más restringidos y que presumen de cultura, se sabe quién es Omar Khayam o Rabindranath Tagore, de China únicamente son conocidos Confucio y Lao-Tse; pero Confucio y Lao-Tse son filósofos. Claro es que el hecho de desconocer los nombres de escritores chinos célebres no tiene nada de extraño, puesto que muy pocas traducciones de obras suyas han llegado hasta nosotros» (Juan, 1956: 66).

<sup>102</sup> En este caso, solo tratamos la literatura china escrita en chino, no la literatura china de la diáspora que ha sido escrita en inglés, francés, etc.

### 1.5.1. La traducción de la Literatura china en España

La escasa atención universitaria que han tenido los estudios sinológicos en España se engloba en una etapa que, aunque con baches, empieza a superarse. Los principales centros de investigaciones sobre temática china son los siguientes: la Universidad Autónoma de Barcelona, donde se ha constituido un grupo de investigación denominado InterAsia enfocado a los aspectos lingüístico-literarios y socio-políticos; la Universitat Oberta de Catalunya; la Universitat Pompeu Fabra; la Universidad Autónoma de Madrid, su centro CEAO y el grupo de investigación TXICC (traducción chino-catalán/castellano); la Universidad Complutense de Madrid, y su grupo de investigación GEINTEA y GISEC (Grupo de Investigación Sinología Española Complutense); la Universidad de Granada, con su grupo de investigación STAND UGR, etc.

No obstante, todavía no existe ningún tipo de carrera que podamos denominar como “Filología china”, como existe para otras literaturas europeas. En todas estas instituciones se ofrecen estudios chinos en los que se pone mayor énfasis en estudiar el idioma, así como la cultura, los aspectos sociales, políticos, económicos, la literatura, etc., impartidos de forma muy general. Por ejemplo, constatamos que en la Universidad Complutense de Madrid se imparten las siguientes asignaturas en el Grado en Lenguas Modernas y sus Literaturas: “Cultura china moderna y contemporánea”, “Filosofía china”, “Introducción a la Literatura china”, “Temas y formas de la Literatura china”; en el Grado en Literatura General y Comparada se ofrece la asignatura “Cultura china: Lengua y Literatura”.

El programa de grado de Estudios de Asia Oriental de la facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad Autónoma de Barcelona es uno de los más completos; está restringido a 40 plazas para el chino, que se oferta en el segundo, tercer y cuarto curso. Sin embargo, la literatura tan solo se introduce en dos asignaturas a lo largo de los cuatro años de aprendizaje; además, dentro del marco de la literatura asiática oriental en su conjunto, esto es, la “Literatura clásica de Asia Oriental” en segundo curso y la “Literatura moderna y contemporánea de Asia Oriental” en el tercero. De modo que es inevitable sospechar que los materiales ofrecidos para el trabajo de los alumnos sean obras traducidas.

El único máster oficial en relación con China que confiere esta universidad —fue la primera universidad española que erigió un máster oficial en este ámbito— es el Máster UE-China cultura y economía, en el que, lamentablemente, no hay ninguna asignatura

que trate sobre literatura. Otro máster de esta misma institución de enseñanza superior, el Máster Oficial de Traducción, Interpretación y Estudios Interculturales, en sus cuatro especialidades que se configuran, una de ellas, Asia Oriental contemporánea, se enfoca a la investigación, cuando no al ejercicio profesional. El programa de Doctorado en Traducción y Estudios Interculturales se puede considerar de formación continua en esta área; el programa abarca todos los estudios relativos de la traducción literaria. En efecto, de este centro se han formado varios sinólogos e investigadores preeminentes, así como el profesor Carles Prado Fonts<sup>103</sup>, y también Maialen Marín. Precisamente, en el prólogo de la tesis doctoral de Maialen Marín Lacarta, *Mediación, recepción y marginalidad: las traducciones de literatura china moderna y contemporánea en España* (2012), la autora declara que el tema surge después de su formación en traducción e interpretación en la UAB y en estudios chinos que realizó en varias universidades diferentes.

La tesis de Marín nos ha ofrecido una larga lista de obras literarias chinas contemporáneas traducidas al español, y, para tener una visión más completa del panorama, podemos complementarla con otros trabajos, como el tratado de la profesora Idoia Arbillaga, *La literatura china traducida en España* (2003), o la tesis doctoral *La traducción de la literatura chinoamericana en España* (2013) de Chenying Wang, graduada por la Universidad de Salamanca.

Acorde con estos trabajos, la difusión de la literatura china en España se puede dividir en tres etapas: antes de 1975, de 1976 a 2000 y de 2001 hasta la fecha. En la primera etapa, destaca la literatura clásica, así como las publicaciones de antologías poéticas de la dinastía Tang, del expresidente Mao Tse Tung y las obras filosóficas. En la segunda etapa, el número de traducciones sobre poesía o filosofía aumenta y aparecen más traducciones directas. Además, hay una docena de novelas que fueron traducidas, según datos de Arbillaga, casi todas son obras clásicas y alguna del siglo XX: *Sueño en el pabellón rojo*, *Memorias de una roca*, ambas del siglo XVIII escritas por Cao Xuequin, *Los mandarines: historia del bosque de los letrados* del siglo XVIII de Wu Jingzi, *Viaje al oeste (las aventuras del Rey Mono)* de Wu Chengen del siglo XVI, *La familia de Kao* de Bajin, *La blusa roja sin botones* de Tie Ning, *La fortaleza asediada* de Chieng Chu-Shu y las novelas de Lu Xun. Los libros del Premio Nobel de Literatura de Gao Xingjian,

---

<sup>103</sup> En la actualidad es profesor y director del programa de Estudios de Asia Oriental de la Universitat Oberta de Catalunya.

autor exiliado, también han sido traducidos al español, como por ejemplo *La montaña del alma*.

En la tercera etapa, la situación ha cambiado ostensiblemente debido al aumento de interés sobre la cultura china. La divulgación de la literatura diaspórica ha llamado especialmente la atención, y ha sido tratada, por ejemplo, en el trabajo de Marín Lacarta y de Wang<sup>104</sup>. Las obras ocupan cierto rincón en las librerías españolas dentro de la categoría “Literatura china” o “narrativa oriental”. Por ejemplo, en el artículo del diario *El País* (12 de junio de 2012), «China, el nuevo horizonte literario», se informa de que hay una veintena de escritores chinos contemporáneos que ocupan las librerías españolas, tales como Mo Yan, Gao Xingjian, Yu Hua, Chi Li, Harry Wu, Dai Sijie, Qiu Xiaolong, Ha Jin, Wei Hui, Mu Zimei, Wang Shuo, etc., por citar algunos ejemplos. Curiosamente, casi la mitad de estos autores no se conocen en China, y eso que dos de ellos son ganadores del premio Nobel. Solo a Mo Yan se le reconoce, a Gao Xingjian, sin embargo, se le identifica como autor exiliado y de nacionalidad francesa desde 1997 (antes de la fecha del otorgamiento del Nobel en 2012), y sus obras sufren una fuerte censura en China.

La literatura como producto comercial sufre en su difusión la intervención de factores diversos. Uno de ellos puede ser la política nacional de cada país, que juega un papel crucial sobre lo que se consume, aunque la política no debería interponerse en los hábitos lectores de los ciudadanos. Por otro lado, en particular, existe influencia del poder, la mirada al “prestigio” —no se puede negar la influencia del mercado literario inglés, el francés o el alemán—. Una obra, si se escribe o se traduce en estos idiomas, será más fácil que salga a la luz y consiga éxito en el mercado mundial, mientras que un libro en danés, en noruego, en chino o, incluso, en español lo tendrá mucho más difícil. Por tanto, para que una obra china triunfe en el mercado español, ha de gozar prestigio primero en estos mercados. Así ha ocurrido con casi todas las narrativas contemporáneas chinas. Un ejemplo ilustrativo es el caso de Jung Chang, autora británica nacida en China. Su novela *Cisnes salvajes* ha tenido enorme repercusión a nivel nacional desde su publicación en 1991, siendo publicada primero en inglés. Bajo la etiqueta de literatura femenina china, promovida por la sensibilidad naciente de la Revolución Cultural, se ha convertido en un *bestseller* de inmediato en España.

---

<sup>104</sup> Wang tiene un artículo publicado sobre este tema, «La traducción de la literatura diaspórica china en España» (2015).

En efecto, el grupo de Investigación Inter-Asia compuso un artículo sobre este tema, «La traducción de la literatura femenina china y la construcción cultural de género» (2008), en el que hizo un análisis de un corpus total de 27 obras traducidas desde el chino. Argumentaron los autores que ya existían traducciones al inglés o a otra lengua europea del corpus de obras chinas (Rovira-Esteva y Sáiz López, 2008: 236).

El tema de las obras es otro factor determinante, cuando no el género literario, ya que en nuestros días la narrativa acapara la mayoría de la producción editorial. En el caso de Yu Hua, autor consagrado en el mercado global, la mayoría de sus obras han sido traducidas al español. Su novela *¡Vivir!* acontece en el ambiente de la Revolución Cultural China, periodo político que resultó tan tenso que la opinión y el juicio propio se convirtieron en tabú; los autores chinos experimentaron una estricta censura y muchos sufrieron presidio o incluso fueron sentenciados a muerte. Autores como Yu Hua, Chi Li y otros muchos han escudriñado la historia retrospectivamente revelando la crueldad del pasado, y este tema goza del mayor esplendor editorial en el mercado español. Estas obras se caracterizan por el realismo que refleja la vida cotidiana de la China actual o se centran en su historia reciente, algo que llama la atención del lector occidental.

La traductora Anne Hélène Suárez, que ha realizado varias traducciones destacadas como *Daodejing*, la poesía de Li Bai y la novela *¡Vivir!* de Yu Hua, intentó responder a la pregunta de “qué mueve a los editores a escoger obras chinas” en una entrevista reciente:

Aunque esta pregunta habría que hacérsela a los editores, sospecho que lo que les mueve (al estar basado principalmente en criterios comerciales) es el hecho de que un determinado libro se venda en otros países occidentales, particularmente en los de habla inglesa y en menor medida en Francia y Alemania. Una de las razones de que un libro chino se venda en otros países está relacionada con la posible carga de “escándalo” que se le atribuya en China. Por ejemplo, si un libro se publica en inglés y se promociona como “obra prohibida en China” por su contenido político o sexual, tendrá muchas más posibilidades que otros libros chinos coetáneos que carezcan de ese señuelo, independientemente de su valor literario.<sup>105</sup>

---

<sup>105</sup> Entrevista con Anne Hélène Suárez en: [<http://www.zaichina.net/2012/05/24/anne-helene-suarez-los-libros-chinos-que-llegan-a-espana-no-siempre-lo-hacen-por-sus-meritos-literarios/>], fecha de consulta: 20 de octubre de 2017].



Con respecto a la pregunta “¿cuál es el género más popular? ¿Qué tipo de encargos te llegan para traducir desde el chino?” la traductora contestó así:

A primera vista, lo que más éxito tiene son las novelas contemporáneas. En mi caso, los encargos que me llegan para traducir del chino son casi exclusivamente de este tipo de obras. Hago otro tipo de traducción del chino, más “sinológico”, por decirlo de alguna manera: de textos clásicos, de pensamiento o de poesía. Pero soy yo la que los propone; esas traducciones no responden a encargos.<sup>106</sup>

En el fondo, la literatura se trata de un negocio más, detrás de las publicaciones está el inmenso mercado editorial. Los grandes premios literarios, el número de ediciones, las traducciones, el tema de si han sido adaptadas las obras al cine y los resultados en la taquilla, la etiqueta de “libro censurado” y similares, etc., todos ellos son estrategias de distribución y garantías para conseguir un boom literario. Un peligro evidente de criterios exclusivamente mercantilistas puede provenir del olvido de otras obras de buena calidad que merecen ser destacadas por el contenido, el pensamiento y valor literario que aportan. La calidad de la traducción también juega un papel fundamental y, por desgracia la narrativa contemporánea china que circula en España tiene más valor documental que valor literario, que se queda en segundo plano.

En tanto que el poder político y la economía gestionan y modelan una serie de restricciones que pueden producir el aislamiento de obras literarias que, cualquiera que fueren las razones, no gozan de prestigio internacional, a pesar de ser libros excelentes, una de las principales causas no deja de ser la falta de traductores especializados que puedan traducir dichas obras y ayudar a su difusión. Sin embargo, los especialistas, profesores de enseñanza superior y algunos expertos sinólogos por interés propio, han asumido con entusiasmo esta tarea de acercar al lector la calidad original del escrito. En España, hay eminentes contribuidores, por nombrar algunos, Alicia Relinque Eleta, Juan Ignacio Preciado, Anne-Hélène Suárez, Laureano Ramírez, Joaquín Beltrán, Taciana Fisac, Dolors Folch, Lola Díez Pastor, etc. En varias ocasiones, la profesora y traductora Alicia Relinque ha mostrado la importancia de la traducción como un aspecto esencial en el aprendizaje y la enseñanza de la literatura china. Entre sus obras traducidas, la mayoría está ceñida a las obras clásicas, destaca *Jin Ping Mei* y *El pabellón de las peonías*, sólo

---

<sup>106</sup> *ibid.*

por nombrar algunas. El esfuerzo es considerable, tal como recuerda ella misma en una entrevista ante la siguiente pregunta: “Has traducido literatura china, como la novela *Jin Ping Mei* en verso y en prosa, de *El Erudito de las Carcajadas*. ¿Cuál es el libro que has disfrutado más traduciendo? ¿Qué dificultades encuentras al traducir del chino?”:

Sin duda, *Jin Ping Mei* es la traducción que más he disfrutado –y sufrido–. El sufrimiento vino derivado, primero, de su duración en el tiempo. Fueron seis años, de los cuales los tres últimos tuvieron una intensidad casi enfermiza –me levantaba a las 5:45 de la mañana para poder estar sentada en el ordenador a las 6:00, paraba apenas para comer y hasta las 0:30 de la noche no me retiraba a dormir, todos los días de la semana, todos los días del año– esos años sólo me tomé de vacaciones del 23 al 25 de diciembre.<sup>107</sup>

Por un lado, la literatura es un producto comercial que debe satisfacer el gusto de un masivo cliente lector, cuyo horizonte, en la mayoría de los casos, debe complacer en el lector la función de lo ocioso y la búsqueda de la diversión. Por otro lado, en cuanto a su función pedagógica a través de la promoción de las instituciones, el objetivo varía. El tipo de obras traducidas se deciden directamente en los materiales que se imparte en el campo de la enseñanza de la literatura china. Muchas de las obras que han conseguido buenas ventas en el mercado, sin embargo, no pueden insertarse en clase debido a su posible carencia de suficiente reputación literaria u otras razones. A su vez, una limitación fundamental se observa a nivel de comprensión lectora, ya que es difícil que los alumnos tengan la suficiente competencia lingüística en chino y tengan que acudir a la traducción de la obra.

En una asignatura titulada “Literatura y cultura de la segunda lengua 1 (Chino)”, que imparte la profesora Taciana Fisac en el Grado en Lenguas Modernas, Cultura y Comunicación en la Facultad de Filosofía y Letras en la Universidad Autónoma de Madrid para el curso 2016/2017, se introduce la literatura china desde la antigüedad hasta el siglo XX. Exponemos a continuación la lista bibliográfica de obras de referencia<sup>108</sup>:

---

<sup>107</sup> «Entrevista a Alicia Relinque Eleta en el día del traductor». En: [<http://mellamomali.blogspot.com.es/2014/09/entrevista-alicia-relinque-eleta-en-el.html>], fecha de consulta: 24 de enero de 2019].

<sup>108</sup> Consultado en la web de UAM. En: [<http://uamfilosofia.com/ordenacion/guiasDocentes/2016-2017/17404.pdf>], fecha de consulta: 24 de enero de 2019].

**Lecturas obligatorias:**

- Sabina Knight, *Chinese Literature: A Very Short Introduction*, Oxford: Oxford University Press, 2012.
- Taciana Fisac (comp.): *Los intelectuales y el poder en China*, Madrid: Trotta, 1997; págs. 15-44.
- *Antología de la literatura china*, Barcelona: Círculo de lectores, 2001; págs. 39-62; 120-122 y 139-146; 165-167.
- Luo Guanzhong: “Historia de los Tres reinos”, págs. 119-150, en Guillermo Dañino, *Esculpiendo Dragones. Antología de la Literatura China*, Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996.
- Shi Nai'an y Luo Guanzhong: *A la orilla del agua*, Beijing: Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1992; págs. 1-52.
- *Viaje al Oeste*, Madrid: Siruela, 1992; págs.1-157.
- Wu Jingzi: *Los Mandarines*, Barcelona: Seix Barral, 1991; págs. 116-133. Traducción de Laureano Ramírez
- Cao Xueqin y Gao E: *Sueño en el Pabellón Rojo*, Granada: págs 33-228.

**Bibliografía de consulta para la elaboración de trabajos, además de toda la mencionada anteriormente:**

- *El licenciado número uno*, Zhang Xie, Barcelona: Bellaterra, 2014.
- *Tres dramas chinos*, Madrid: Gredos, 2002; págs. 7-56 y 175-221. Traducción de Alicia Relinque.
- Lin Mengzhu: *Doce narraciones chinas*, Barcelona: Círculo de lectores, 2001.
- Pu Songling: *Cuentos de Liaozhai*, Madrid: Alianza, 1985.
- Sima Qian: *Los adversarios. Dos biografías de Las memorias históricas*, Mexico: El Colegio de México, 1979; págs 3-53.

Otros textos de literatura clásica en traducción en español, inglés o en otras lenguas a los que puedan acceder los estudiantes, si bien deberán consultar previamente a la profesora:

**Obras generales de consulta para la realización de los trabajos:**

- William H. Nienhauser, Jr.: *The Indiana Companion to Traditional Chinese Literature*, Bloomington: Indiana University Press, 1986.
- Wilt Idema y Lloyd L. Haft: *A Guide to Chinese Literature*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1997 o posterior.
- W. L. Idema Chinese Vernacular Fiction: *The Formative Period (Sinica Leidensia)* Leiden: Brill, 1974.)
- David R. Knechtges y Taiping Chang: *Ancient and Early Medieval Chinese Literature: A Reference Guide*, (Handbook of Oriental Studies), Leiden: Brill de (Vol 1, 2010). Vol. 2, 2013; Vol. 3 y 4, 2014.

Como podemos observar, la clase pone énfasis en la literatura clásica, como se hace, por otro lado, en cualquier curso generalista sobre literatura. El diseño de la clase, en cierto modo, tiene mucho que ver con la formación de cada profesor, pero es cierto que la literatura clásica china sigue ocupando el eje central en las investigaciones y los estudios quizá más que en cualquier otra lengua. En la asignatura “Introducción a la literatura china” impartida por la profesora Consuelo Marco Martínez en el Grado en Lenguas Modernas en la Facultad de Filología en la Universidad Complutense para el curso 2016/2017, gran parte se consagra a la literatura clásica como se muestra en el programa de la asignatura:

## Contenidos

### 1- Introducción

- 1.1- Pilares de pensamiento y su reflejo en los temas de la literatura china
- 1.2- Influencia de la escritura y de la estructura gramatical en la literatura china

### 2- Literatura clásica

- 2.0- Los orígenes: los oráculos de la dinastía Shang: huesos y vasos de bronce
- 2.1- Los tres grandes libros clásicos:
  - 2.1.1- *Libro de los Cantos* 《诗经》
  - 2.1.2- *Libro de la Historia* 《书经》
  - 2.1.3- *Libro de los Cambios* 《易经》
- 2.2- *El arte de la guerra* (Sunzi) 《孙子兵法》
- 2.3- La Escuela Ru Confuciana:
  - 2.3.1- *Analectas de Confucio* 《论语》

2.3.2- *El libro de Mencio* 《孟子》

2.3.3- *El libro de Xunzi* 《荀子》

2.3.4- *La gran enseñanza* 《大学》

2.3.5- *El justo medio* 《中庸》

2.3- Taoísmo:

2.3.2- *Daodejing* 《道德经》

2.3.3- *El libro de la perfecta vacuidad*, de Liezi 《列子》 / 《冲虚经》

2.3.4- *El libro de Zhuangzi* 《庄子》

2.3.5- *El arte de la alcoba* 《房中之书》

2.4- Poesía de la dinastía Tang: Li Bai, Du Fu, Wang Wei…李白、杜甫、王维……

Relatos de la dinastía Tang (chuanqi) 《唐代传奇》

2.5- Otras obras representativas de la literatura china clásica:

2.5.1- *El pabellón occidental* 《西厢记》

2.5.2- *Romance de los tres reinos* 《三国演义》

2.5.3- *A la orilla del agua* 《水浒传》

2.5.4- *Viaje al Oeste* 《西游记》

2.5.4- *Jinpingmei* 《金瓶梅》

2.5.5- *Los extraños cuentos de Liaozhai* 《聊斋志异》

2.5.6- *El bosque de los letrados* (= *Los mandarines*) 《儒林外史》

2.5.7- *Sueño en el pabellón rojo* 《红楼梦》

### 3- **Literatura china moderna y contemporánea (1911- )**

3.1- Transición y llegada de la modernidad al final de la dinastía Qing (colonización de los países imperialistas, Guerra del Opio, tratados desiguales, derrocamiento del emperador, revolución de 1911…)

3.2- Emergencia y desarrollo de la Revolución Literaria de 1919

3.3- Lu Xun 鲁迅, fundador de la literatura moderna china

3.4- Guo Moruo, Mao Dun, Lao She, Ba Jin 郭沫若、茅盾、老舍、巴金……

3.5- La creación literaria a comienzos de la década de los 30

3.6- Cao Yu 曹禺

3.7- Poesía nueva: Ai Qing 艾青 y otros poetas

3.8- “Literatura de mujer” : Ding Ling 丁玲 y Zhang Jie 张洁

3.9- La Revolución Cultural y su repercusión en la literatura

3.10- Irrupción en China de las corrientes filosóficas, literarias y artísticas de Occidente

- 3.11- Literatura de las cicatrices
- 3.12- Literatura de las raíces
- 3.13- Vuelta y revisión de las corrientes del pasado: neoconfucianismo, taoísmo y budismo
- 3.15- La literatura después de la masacre de Tian'anmen
- 3.16- Novela de Vanguardia
- 3.17- Narrativa neorrealista
- 3.18- Nueva novela histórica
- 3.19- Nuevas corrientes: Nuevos Letrados, Pop político, Realismo Cínico
- 3.20- Gao Xingjian 高行健, Premio Nobel de Literatura 2000
- 3.21- Mo Yan 莫言, Premio Nobel de Literatura de 2012
- 3.22- La literatura de consumo o de mercado
- 3.23- Internet y los foros sociales
- 3.24 - Relación entre literatura y cine antes y después de la instauración de la RPC

Señala Anne-Hélène Suárez Girard que conocer la lengua clásica es fundamental en el caso de la sinología, no sólo porque el chino clásico *wenyan* ha sido empleado en todos los libros escritos hasta los inicios del siglo XX, sino porque se resalta:

[...] La selección de textos basada en la idea del estudio de China como fin en sí, independientemente de la importancia de dichos textos en su contexto histórico, en la historia de China y en las humanidades en general. Este hecho propicia, por una parte, que a los hipotéticos futuros sinólogos el estudio de los textos y la lengua clásicos les parezca tener cada vez menos sentido; por otra, que el público general susceptible de interesarse por las obras del acervo literario chino considere que éstas están fuera del alcance de su propia capacidad de apreciación estética. Así, si el estudio de la lengua y los textos chinos clásicos pierde sentido y si la cultura china parece cada vez más algo perpetuamente aislado en una burbuja inalcanzable, la sinología irá perdiendo también su razón de ser al tiempo que merma su cantera.

(Suárez Girard, 2009: 74-75)

Otro ejemplo semejante procede de la asignatura “Literatura clásica china”, impartida por la profesora Alicia Relinque Eleta en el Grado en Lenguas Modernas y sus Literaturas en la Facultad de Filosofía y Letras en la Universidad de Granada para el curso

académico 2017/2018<sup>109</sup>, cuyo temario de literatura abarca desde el periodo inicial hasta la dinastía Qing:

### ***BIBLIOGRAFÍA FUNDAMENTAL***

Balazs, E. (1974): *La burocracia celeste*. Historia de la China imperial, Barcelona, Barral.

Cervera, I., (1997): *Arte y cultura en China. Conceptos, materiales y términos de la A a la Z*, Barcelona, Serbal.

Cheng, A. (2002): *Historia del Pensamiento chino*, Barcelona, Bellaterra.

Cheng, F. (1985) *Vacío y plenitud. El lenguaje de la pintura china*, Caracas, Monte Avila.

Fenollosa, E. y Pound E. (1977) *El Carácter de la Escritura China como medio poético*, Madrid, Visor.

Gernet, J. (1989), *El mundo chino*, Barcelona, Ed. Crítica.

Idema, W. y Haft Lloyd. (1997). *A Guide to Chinese Literature*. Ann Arbor: Univ. of Michigan.

Karlgren, B. (1971). *Sound and Symbol in Chinese*. Hong Kong: Hong Kong Univ. Press.

Levi, J. (2005) *Confucio*, Trotta, Madrid.

Lévy, A. (1991). *La littérature chinoise ancienne et classique*. París: Puf

Mair, V. Ed. (2001). *The Columbia History of Chinese Literature*. Nueva York: Columbia Univ. Press.

Martínez Robles, D. et al. (2008), *Narrativas chinas. Ficciones y otras formas de no-literatura*, Barcelona, UOC.

Relinque Eleta, A. Ed. (2009) *La construcción del poder en la China Antigua*, Granada, Universidad de Granada.

Van Gulik (2000) *La vida sexual en la China clásica*, Madrid, Siruela.

---

<sup>109</sup> Consultado en la web de UGR. En: [\[http://filosofiayletras.ugr.es/pages/DOCENCIA/GRADOS/GUIAS\\_DOCENTES/CURSOACTUAL/MODERNAS/273112B/\]](http://filosofiayletras.ugr.es/pages/DOCENCIA/GRADOS/GUIAS_DOCENTES/CURSOACTUAL/MODERNAS/273112B/), fecha de consulta: 5 de septiembre de 2017].

## **BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA: TRADUCCIONES**

### **Clásicos, Historia y Filosofía**

Confucio (1997) *Lunyu. Reflexiones y enseñanzas*, trad. A.H. Suárez, Barcelona, Kairós.

Lao zi (1978) *El libro del tao*, trad. I. Preciado, Madrid, Alfaguara.

Lao zi (1998) *Libro del curso y de la virtud*, trad. A.H. Suárez, Barcelona, Siruela.

Liu Xie (1995) *El corazón de la literatura y el cincelado de dragones*, trad. A. Relinque, Granada, Comares.

Sunzi, (2001) *El arte de la guerra*, Trotta, Madrid.

Zhuang zi (1996) trad. I. Preciado, Barcelona, Kairós.

### **Poesía**

*Antología de poesía china* (2003), trad. J.I Preciado, Madrid, Gredos.

Bai Juyi, (2003) *111 cuartetos de Bai Juyi*, trad. A.H. SuárezMadrid, Buenos Aires, Valencia, Pre-textos.

Du Fu (1990) *Siete poemas de melancolía*, trad. J. Pérez Arroyo, Málaga, Newman.

Du Fu (2000) *El vuelo oblicuo de las golondrinas*, trad. I. Preciado, Madrid, Edición del Oriente y del Mediterráneo.

Li Bai (2005) *A punto de partir. 100 poemas de Li Bai*, ed. y trad. A-H Suárez Girard, Madrid, Pre-textos.

*Poemas de Tang. Edad de oro de la poesía china* (1992), trad. Chen Guojian, Madrid, Cátedra.

*Poesía clásica china* (2001), trad. Chen Guojian, Madrid, Cátedra.

*Poesía popular de la China antigua* (2007) Trad. G. García-Noblejas, Madrid, Alianza.

*Romancero chino* (1984), trad. C. Elorduy, Madrid, Editora Nacional.

Wang Wei, (2000) *99 cuartetos de Wang Wei y su círculo*, trad. A.H. Suárez, Madrid, Buenos Aires, Valencia, Pre-textos.

Su Dongpo (1990) *Recordando el pasado en el acantilado rojo y otros poemas*, trad. A. Suárez, Madrid, Hiperión.

### **Teatro**

*La linterna roja* (2005), trad. Inma González, Edinexus, Málaga.



*Tres dramas chinos. La injusticia contra Dou E, El huérfano del clan de los Zhao, Historia del Ala oeste* (2002) trad. A. Relinque, Madrid, Gredos.

Tang Xianzu, *El pabellón de las peonías o Historia del alma que regresó*, (2016), trad. A. Relinque, Madrid, Trotta.

Zhang Xie (2014) *El licenciado número uno*. Trad. R. Llamas. Barcelona: Bellaterra

### **Narrativa**

“Bo Xing-jian: La historia de Li Wa” en *Estudios Orientales*, v:3, 1970, trad. F. Botton Beja (261-277).

Cao Xueqin (2009), *Sueño en el Pabellón Rojo* (2 vol) trad. Zhao Zhenjiang y J. García Sánchez, Barcelona, Círculo de Lectores.

*Erutido de las Carcajadas* (2010, 2011), *Jin Ping Mei en verso y en prosa* (2. Vol.), trad. A. Relinque, Vilaur, Atalanta.

Li Yu (1992), *La alfombrilla de los goces y los rezos*, Barcelona, Tusquets.

*El letrado sin cargo y el baúl de bambú. Antología de relatos chinos de las dinastías Tang y Song (618-1279)* (2003), trad. G. García-Noblejas, Madrid, Alianza Editorial.

Pu Songling (1985), *Cuentos de Liaozhai*, trad. L. Ramírez y L. Rovetta, Madrid, Alianza.

*Las siete víctimas de un pájaro. Cuentos policíacos chinos*, trad. del francés A. Garzón, México, Fondo de Cultura Económica.

*Viaje al Oeste. Las aventuras del Rey Mono* (1992) (3 vol), trad. E.P. Gatón e I. Huang-Wang, Madrid, Siruela.

Wu Jingzi (1991), *Los mandarines. Historia del bosque de los letrados*, trad. L. Ramírez, Barcelona, Seix Barral.

“Yuan Zhen: La historia de Ying-ying” en *Estudios Orientales*, v:1, 1970, trad. F. Botton Beja (59-75).

En este caso, se ofrece una lista bibliográfica amplia que abarca los principales géneros literarios: la poesía, la narrativa, el teatro y, por añadidura, el pensamiento filosófico. No obstante, el conocimiento de estos libros está limitado al ámbito de los especialistas y de los estudiantes de chino. Por ejemplo, las narrativas clásicas, libros cuya relevancia iguala al *Quijote* para la literatura española, suelen ser obras extensas y cuya dificultad para traducirlos y la poca demanda que existe para adquirirlos, entre otras razones, por su elevado precio de venta, los convierten en algo inasequible para muchos

lectores. Además, tampoco existe en España mucha variedad de traducciones, al contrario de lo que ocurre con *El Quijote* en China, que se puede considerar el libro español más traducido al chino ya que cuenta con al menos 50 versiones.

Como continuación a las enseñanzas de Alicia Relinque Eleta, el profesor José Javier Martín Ríos se ocupa en el mismo grado de la Universidad de Granada de la parte moderna y contemporánea en la asignatura “Literatura moderna y contemporánea china”<sup>110</sup>, cuyo objetivo es la de introducir al estudiante en la literatura china del siglo XX y principios del siglo XXI. Se observa que en la lista de la bibliografía fundamental aparecen autores chinos como Ai Qing, Ba Jin, Bei Dao, Cao Yu, Gao Xingjian, Han Shaogong, Lao She, Lu Xun, Mao Dun, Mao Zedong, etc. Todos ellos se encuadran en el continente chino (Bei Dao y Gao Xingjian fueron escritores exiliados), cuyas obras están escritas en chino. También se observa que los autores de géneros narrativos predominan, pero tanto estos autores como otros de poesía y teatro se encuadran en la etapa de transición a la literatura china moderna, y solo Bei Dao, Chi Li, Gao Xingjian y Han Shaogong son autores contemporáneos de la época más reciente.

En los programas y las clases se suele introducir todas las obras y los autores importante de cada época, tanto para la parte moderna como para la contemporánea; los movimientos analizados suelen tener títulos como los siguientes: “Literatura de las cicatrices”, “Literatura de las raíces”, “La literatura después de la masacre de Tian’anmen”, “La novela de vanguardia”, “La narrativa novela histórica”, etc.<sup>111</sup> Los autores mencionados en estos movimientos literarios se ocupan constantemente de temas como la patria, la necesidad de buscar una solución a los problemas sociales chinos y muestran también un compromiso político. Los primeros en darse a conocer entre los lectores europeos, asimismo, son los más traducidos. Estos temas siguen cobrando interés en España, puesto que los avances políticos comunistas en China llaman la atención en Occidente. Tras su estreno en 1921, el partido Comunista sobrevivió durante una serie de disputas (la Guerra Civil China de 1927-1937 y la de 1945-1949, y la Guerra sino-japonesa 1937-1945), ascendiendo como el partido gobernante a partir del 1949. Mao

---

<sup>110</sup> La consulta del programa de la asignatura se puede hacer en: [\[http://filosofiayletras.ugr.es/pages/DOCENCIA/GRADOS/GUIAS/DOCENTES/CURSOACTUAL/MODERNAS/273112C/\]](http://filosofiayletras.ugr.es/pages/DOCENCIA/GRADOS/GUIAS/DOCENTES/CURSOACTUAL/MODERNAS/273112C/).

<sup>111</sup> Puede observarse, por ejemplo, en cualquier programa de Literatura china bien planificado y que ofrezca un panorama literario chino desde la época clásica hasta la moderna y la contemporánea: “Introducción a la literatura china”, profesora Consuelo Marco Martínez, grado en Lenguas Modernas de la Universidad Complutense de Madrid.

Zedong fue el máximo dirigente comunista en China durante 30 años y protagonizó y tuvo que hacer frente a una serie de hechos muy controvertidos, como el Movimiento antiderechista (1957), el Gran Salto Adelante (1958) y la Revolución Cultural (1966-1976), hechos que acarrearón mucho sufrimiento para la población civil. Sin embargo, tanto la política comunista china como el propio Mao gozan de gran popularidad y han dejado una fuerte reproducción de imágenes en la producción literaria, tanto en China como fuera; por ejemplo, se produjo una tendencia a traducir las obras y los poemas de Mao Zedong en multitud de idiomas, que todavía se pueden encontrar hoy día en los puestos comerciales de multitud de ciudades chinas y extranjeras.

En efecto, la Revolución Cultural China, como acontecimiento histórico revolucionario, atrajo la atención de los medios de comunicación global y creó paralelamente interés y curiosidad sobre la producción literaria de este movimiento, tema político sensible que tuvo su propio boom dentro y fuera de China después de que el movimiento se constatará como un fracaso en la década de los 70 y se analizara las consecuencias de sus excesos en los años 80 y 90. La cuestión es que produjo un mercado literario mundial de obras literarias chinas que alcanzó su auge con el premio nobel a Gao Xingjian en el año 2000 y a Mo Yan en el 2012, autores críticos con la Revolución Cultural.

Otro fenómeno que señalar es que hay un interés público por publicar libros que lleva a cabo la editorial Ediciones en Lenguas Extranjeras de Beijing. El gobierno chino tiene la voluntad y el interés de exportar la cultura y la literatura china al mundo exterior. Con la colaboración del Ministerio de Cultura y Educación de China, las actividades culturales interactivas se han incrementado exponencialmente. Así, por ejemplo, se ha lanzado el proyecto para “Promoción de escritores chinos contemporáneos y sus obras en el extranjero (área española)” en el 2012 por la editorial China Intercontinental Press (CIP). De carácter público y apoyada por el Gobierno Central de China, este proyecto que tuvo una duración de tres años (2012 a 2015), editó e introdujo 30 obras narrativas chinas en español y creó la marca de “Selección de literatura china contemporánea” para expandir la influencia de la cultura china en el extranjero. Durante este proceso tuvieron lugar varias conferencias de prensa y un foro de escritores fue organizado tanto en China como en otros países de habla española. En el congreso que fue celebrado en julio de

2012, asistieron tres editoriales españolas (Planeta, Popular y Kailas)<sup>112</sup>, además de representantes, sinólogos de instituciones superiores y educativas extranjeras como los de la Universidad Juan Carlos I, el Colegio México, la Universidad de Lenguas Extranjeras de Pekín, etc, y también traductores procedentes de España, de Latinoamérica y de la China continental, además de autores chinos muy ilustres. En agosto de 2013, se organizó con la editorial Planeta, —la editorial de mayor prestigio e influencia en el mundo de habla hispana—, el seminario “China Book International Foreign Consultants Seminar”, en el que se introdujo la plataforma para la interacción y comunicación entre las editoriales chinas y los países de habla hispana. En la colaboración continua entre estas dos grandes editoriales de China y de España, destacó la invitación del autor chino Mai Jia para realizar un viaje a España, a México y a Argentina con fin de promocionar sus dos novelas en versión española. Las 30 obras chinas publicadas son de autores como Liu Zhenyun, Zhang Yueran, Liu Qingbang, Mai Jia, Chi Zijian, Wang Anyi, He Jiahong, Gu Cheng, Cai Tianxin, Cun Wenxue, Zhou Daxin, Shi Tiesheng, Ye Duoduo, Cao Baoyin, etc., autores de mucho éxito y que figuran entre los más leídos en la China actual.<sup>113</sup> Estamos convencidos de que existen muchas más actividades de las brevemente mencionadas aquí y muchas más que vendrán en el futuro para beneficio mutuo de las dos literaturas.

### **1.5.2. La traducción de la Literatura española en China**

De forma análoga, el aumento de la cantidad de traducciones de obras españolas aumenta el conocimiento y el interés sobre su literatura por parte de los lectores chinos. Esto se debe a que, a medida que la economía se globaliza, muchas empresas chinas se interesan por invertir especialmente en Hispanoamérica por sus grandes perspectivas de negocio, y en este contexto se crea una gran demanda a trabajadores cualificados que hablen español. Asimismo, España como país de habla hispana, naturalmente, despierta en China gran interés sobre su lengua y su cultura. Se puede tomar el año 1980 como

---

<sup>112</sup> Firmó con las tres el contrato de cooperación estratégica, y con la editorial Popular firmó el acuerdo “La humanidad china” con la transferencia de derechos de autor que abarcaban 30 libros.

<sup>113</sup> Véase en la página web oficial de la editorial China Intercontinental Press. En: [[http://www.cicc.org.cn/html/2014/wzbb\\_0807/289.html](http://www.cicc.org.cn/html/2014/wzbb_0807/289.html)], fecha de consulta: 9 de enero de 2019].

línea divisoria en el interés mutuo; antes de esta fecha, la recepción de la literatura española en China era mínima, e incluso se quedó paralizada debido a los problemas políticos que acarreó la Revolución Cultural (1966-1976); después, al entrar el país en una nueva fase de desarrollo tras el periodo de la Reforma y la Apertura, se reivindicaron nuevos contactos culturales.

Uno de los hechos más resaltables fue el restablecimiento o fundación de nuevos Departamentos de español en las universidades chinas, que ha sido significativo para formar traductores e investigadores. Se calcula que hay unas noventa universidades chinas que ofrecen la carrera de español hasta la fecha, que contrasta fuertemente con la docena de universidades que ofertaban estos estudios en 1999. El aumento ha sido significativo ya que tan sólo había once profesores de español en 1956 y unos 40 alumnos graduados de español durante el periodo entre 1953 y 1956. En el libro 《全国高等院校西班牙语教育研究》 ([La investigación de la enseñanza de español en las universidades chinas], 2015), se contabilizan unas 60 universidades chinas que han fundado últimamente una facultad de español, tan solo durante el periodo de quince años que va desde 2000 a 2015 y, en cuanto al número de alumnos de español, se contabilizan entre 12.000 y 14.000. Es decir, ha crecido el número de alumnos entre 24-28 veces más que los que había en 1999. Actualmente el número de centros de enseñanza del español va aumentando ostensiblemente, y no se encuentra restringido únicamente a las universidades, sino también a las escuelas secundarias o a los centros de idiomas.

El comienzo del establecimiento de las facultades de español fue motivado por iniciativa política, que buscaba fortalecer las relaciones diplomáticas con algunos países latinoamericanos como, por ejemplo, con Cuba. La mayoría de los precursores del hispanismo en China estudiaron en estos países, como el profesor Chen Zhongyi (陈众议) y el profesor Tu Mengchao (屠孟超)<sup>114</sup>, que estudiaron ambos en México (Chen obtuvo el doctorado en Filosofía y Letras en la Universidad Nacional Autónoma de México en 1989; Tu Mengchao estuvo en México entre 1980 y 1982); otros profesores ilustres también pasaron por las universidades extranjeras, como Zhao Deming (赵德明), que estudió en Chile entre 1963 y 1966<sup>115</sup> y Sun Jiameng (孙家孟), en Perú entre 1981 y

---

<sup>114</sup> Traductor de *La familia de Pascual Duarte* de Camilo José Cela; tradujo todas las obras narrativas del mexicano Juan Rulfo al chino; traductor también de *El beso de la mujer araña* del argentino Manuel Puig, etc.

<sup>115</sup> El primero en traducir las obras de Mario Vargas Llosa al chino.

1982<sup>116</sup>; todos fueron financiados por el gobierno chino. No es de extrañar, por lo tanto, que al entrar en los años 80 la traducción de la literatura hispanoamericana alcanzara su máximo apogeo tanto con la traducción de las obras de Pablo Neruda como las de Gabriel García Márquez, y una larga lista de autores del *boom*. La búsqueda de identidad y la preocupación estilística del realismo mágico satisficieron exactamente el horizonte de exploración y renovación de la literatura china en aquella época. Todo esto manifiesta la importancia de la traducción, pero, a pesar de su calidad, la literatura española se sigue encontrando extrañamente en un estado de escasa difusión.

La mayoría de traductores lo conforman el grupo de profesores universitarios de español. Aparte de los que ya mencionados, destacan al profesor Dong Yansheng (董燕生), Zhao Zhenjiang (赵振江), Zhu Jingdong (朱景东), Li Deming (李德明), etc., que realizan una traducción directa con la intención de dar a conocer las grandes obras clásicas. Además, muchos de ellos se encargan también de la traducción de los libros chinos al español. Por ejemplo, el profesor Zhao Zhenjiang fue invitado a España en 1987 para traducir la gran narrativa clásica china *Sueño en el pabellón rojo* con la colaboración del poeta español José Antonio García Sánchez, que publicó el primer volumen al año siguiente. En 1989 logró publicar el segundo volumen, pero el trabajo no se completó hasta el año 2005 con la publicación del último volumen y la participación de la sinóloga Alicia Relinque Eleta.

La cantidad de obras españolas traducidas al chino no podemos decir que sea escasa. Desde el principio del siglo pasado, Dai Wangshu asume por propio interés la traducción de la poesía de García Lorca, y una cantidad de relatos de otros autores, principalmente de la generación del 98. Hasta el presente, una larga lista de autores españoles ha sido traducida al chino, pero los autores del 98 tal vez sean los más conocidos. Durante el periodo de publicación que data de 1975 al 2010, según analiza Jin Wei (2012: 22), existen 64 ediciones de la obra de Miguel de Cervantes, 28 de la de Benito Pérez Galdós, 21 de la de Vicente Blasco Ibáñez, 13 de la de Leopoldo Alas «Clarín», 7 de la de Juan Valera, 7 de la de Miguel de Unamuno y 5 ediciones de la obra de Camilo José Cela, de la de Pedro Antonio de Alarcón y de la de Armando Palacio Valdés. Se observa, curiosamente, la ausencia de otras grandes figuras, en especial las del

---

<sup>116</sup> Traductor de *La casa verde*, *Pantaleón y las visitadoras*, *Conversación en La Catedral*, *Quién mató a Palomino Molero*, *El hablador* de Mario Vargas Llosa; *Rayuela* de Julio Cortázar y *Don Quijote de la Mancha* de Cervantes.

Siglo de Oro (Luis de Góngora, Quevedo, Lope de Vega, etc. al igual que las del siglo XVIII y muy pocos autores del siglo XIX. En el ámbito de la investigación tampoco existen muchos trabajos sobre la literatura de estos periodos, campo prácticamente por hacer y cultivar.

Dicho lo cual, la situación del mercado parece más bien preocupante frente a otras lenguas europeas. Según se indica en la página de derecho intelectual, que precisa las cifras de ejemplares de edición, existen escasas tiradas de obras españolas:

- Carmen Laforet, *Nada* (Jiangsu People's Publishing House, 1982): 44.000;
- Vicente Blasco Ibáñez, *Sangre y arena* (Shanghai Translation Publishing House, 1983): 71.000;
- Pío Baroja, *Zalacaín el aventurero* (Shanghai Translation Publishing House, 1984): 28.000;
- Leopoldo Alas «Clarín», *La Regenta* (People's Literature Publishing House, 1986): 16.650;
- Leopoldo Alas «Clarín», *Su único hijo* (Shanghai Translation Publishing House, 1987): 26.700;
- Benito Pérez Galdós, *Halma* (Heilongjiang People's Publishing House, 1996): 6.500;
- Benito Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta* (Shanghai Translation Publishing House, 2000): 5.100;
- Benito Pérez Galdós, *La desheredada* (Shanghai Translation Publishing House, 2002): 5.100;
- Andrés Trapiello, *Los amigos del crimen perfecto* (People's Literature Publishing House, 2005): 9.000;
- Esther Tusquets, *El mismo mar de todos los veranos* (People's Literature Publishing House, 2007): 5.000.

(Jin Wei, 2012: 25-26)

Como se muestra, desde los años 90 existe una depreciación del interés en publicar grandes ediciones conforme el beneficio que producen mengua. La intervención de los organismos responsables en promover la cultura podría ser una solución a este problema, tal como ocurrió con el impulso que se dio a la literatura hispanoamericana en los años 70 y 80. En los últimos años han surgido en España muchos autores jóvenes prominentes, que incluso han ganado premios literarios globales importantes, aunque el Premio Nobel

siga siendo la máxima referencia. Incluso las cifras de edición de los ocho autores españoles galardonados con este premio parecen escasas, entre ellos el más reciente ganador, Mario Vargas Llosa<sup>117</sup> en 2010, de origen peruano pero con nacionalidad española desde 1993, y, por ejemplo, Camilo José Cela, que recibió el premio en 1989. Todo ello se engloba en problema más general, ya que la literatura contemporánea está sufriendo un periodo difícil de adaptación por la evolución de la información y la tecnología, que en cierto modo reducen la cantidad de lectores y el tiempo que estos dedican a la lectura, además de la poca consideración sobre los derechos de autor.

Hemos apuntado que los autores de la generación del 98 se consideran los más traducidos en China, pero cuya vigencia parece que se ha desvanecido paulatinamente según transcurren los años. Se observa que cada vez más las obras se están limitando a circular al ámbito académico. Sin embargo, florece el mercado especialmente en la narrativa de ciencia ficción, las novelas negras, las policiacas, etc. Casi todas son galardonadas con premios literarios prestigiosos y son mencionadas en la lista de *bestseller* según *The New York Times* o los culturales españoles como los de *ABC* o *El País*, y muchas veces son recomendadas por grandes figuras de prestigio o se les añade etiquetas sobre su éxito comercial, factores todos que estimulan su distribución.

La empresa 上海九久读书人 [Shanghai Jiujiu Dushuren] fundada en 2004, se conoce por ser la agencia de publicación más influyente en China; se dedica a la distribución de libros a gran escala y aglutina múltiples editoriales prestigiosas y librerías. Pretende presentar y publicar los mejores y los más valiosos libros para el interés de sus lectores. A través de la cooperación con editoriales, escritores y eruditos tanto en casa como en el extranjero la empresa ha logrado obtener casi todos derechos de autor de los *bestsellers* del mercado europeo y americano, incluido los más importantes autores de habla hispana, como Mario Vargas Llosa, Carlos Ruiz Zafón, etc. Hay una veintena de novelas españolas contemporáneas que han sido publicadas en estos últimos años, como podemos observar en la siguiente lista:

---

<sup>117</sup> Hay al menos 20 obras de este autor traducidas al chino.



Traductor	Autor, título	Editorial, año
Fan Yuan (范媛)	Carlos Ruiz Zafón 《风之影》 [ <i>La sombra del viento</i> , 2008]	People's Literature Publishing House, 2006
Li Jing (李静)	Manuel Vázquez Montalbán, 《南方的海》 [ <i>Los Mares del Sur</i> , 2008]	People's Literature Publishing House, 2008
Fan Yuan (范媛)	Idefonso Falcones 《海上大 教堂》 [ <i>La catedral del mar</i> ]	People's Literature Publishing House, 2010
Yang Ling (杨玲)	Manuel Vázquez Montalbán, 《浴场谋杀案》 [ <i>El balneario</i> ]	People's Literature Publishing House, 2011
Xiao Baosen (萧宝森)	Javier Sierra, 《秘密晚餐》 [ <i>La cena secreta</i> ],	Shanghai Literature & Art Publishing House, 2011
Yao Yunqing y Cai Yun (姚云青 蔡耘)	Javier Marías, 《如此苍白的 心》 [ <i>Corazón tan blanco</i> ]	Shanghai Literature & Art Publishing House, 2015
Ye Peilei (叶培蕾)	Albert Casals, 《轮椅上的世 界》 [ <i>El mundo sobre ruedas</i> ]	Anhui Literature & Art Publishing House, 2015
Tan Wei (谭薇)	Mercè Rodoreda, 《爱情语 法课》 [ <i>En veu baixa i al/tres contes</i> ]	Huangshan Publishing House, 2015
Cai Xuedi (蔡学娣)	Javier Marías, 《情迷》 [ <i>Los enamoramientos</i> ]	People's Literature Publishing House, 2016
Zhao Xiaochuang (赵小闯)	Antonio Hill, 《玩偶死去的 夏天》 [ <i>El verano de los juguetes muertos</i> ]	People's Literature Publishing House, 2016

Zhan Ling (詹玲)	Carlos Ruiz Zafón, 《风中的 玛丽娜》 [ <i>Marina</i> ]	Shanghai Literature & Art Publishing House, 2016
Ma Kexing (马科星)	Jordi Puntí, 《遗失的行李》 [ <i>Maletas perdudes</i> ]	People's Literature Publishing House, 2016
Tong Yaxing (童亚星)	Julio Llamazares, 《黄雨》 [ <i>La lluvia amarilla</i> ]	Shanghai Literature & Art Publishing House, 2016
Zha Fangfei (查芳菲)	Eduardo Mendoza, 《外星人 在巴塞罗那》 [ <i>Sin noticias de Gurb</i> ]	Shanghai Literature & Art Publishing House, 2016
Ye Peilei (叶培蕾)	Arturo Pérez-Reverte, 《老 卫队的探戈》 [ <i>El tango de la guardia vieja</i> ]	People's Literature Publishing House, 2016
Li Jing (李静)	Carlos Ruiz Zafón, 《天空的 囚徒》 [ <i>El prisionero del cielo</i> ]	Shanghai Literature & Art Publishing House, 2017
Zhao Ting (赵婷)	Eduardo Mendoza, 《猫斗, 马德里, 1936》	People's Literature Publishing House, 2017
Yuan Liu (元柳)	Mercè Rodoreda, 《沉吟》 [ <i>En veu baixa i ai/tres contes</i> ]	People's Literature Publishing House, 2017

Sin duda, estas obras han proyectado un nuevo dinamismo a la industria cultural china, han aportado nuevas imágenes sobre la sociedad española, lo que conducen también un acercamiento cultural entre ambas naciones y producen, sin duda, una comunidad de aficionados a la “Literatura Ibérica”<sup>118</sup>. Por ejemplo, en Douban Dushu (豆

<sup>118</sup> Es habitual promocionar la literatura española bajo la colección “Literatura Ibérica”.

瓣读书), —la web de comunidad de lectores con informaciones más completas y con más usuarios activos—, hay más de 9000 comentarios sobre la novela *La sombra del viento* de Carlos Ruiz Zafón.

Durante este periodo, se observa que han surgido muchos traductores nuevos y jóvenes, la mayoría, profesores de español en instituciones superiores. Es lógico pensar que puede existir una influencia positiva por parte de los profesores sobre sus alumnos, lo que amplifica la difusión de las traducciones, aunque no siempre sea así. Dado que la vocación académica china se centra más en la enseñanza de la lengua española, se carece de un estudio pormenorizado sobre la enseñanza de la literatura, que se suele dar en el grado de español en una asignatura generalista a través de lecturas selectivas por textos. Es posible que esta situación mejore en los próximos años, debido a que la selección del profesorado mejorará en el futuro; las universidades chinas suelen designar a profesores nativos españoles para impartir literatura española sin una especialización concreta en el campo de los estudios literarios, ya que la mayoría, por no decir la totalidad, proceden de la especialidad de ELE (Español como Lengua Extranjera), con lo cual se limita la calidad y la profundidad de la recepción.

En conclusión, la traducción juega un papel crucial sobre la recepción de una literatura en un contexto lingüístico como el que nos ocupa, muy divergente. Existe aún mucho trabajo por hacer para mejorar la traducción de la literatura china al español y viceversa. Y aunque la barrera lingüística y los códigos lingüístico-culturales aumentan la dificultad de la recepción, poco a poco la situación parece estar superándose.

## 1.6. BREVES CONSIDERACIONES SOBRE LOS GÉNEROS LITERARIOS EN LA LITERATURA CHINA FRENTE A LA LITERATURA OCCIDENTAL

Examinar la función y la formalización de los géneros literarios puede ofrecernos cierta lógica que nos ayude a entender la evolución de la literatura y perfilar su ámbito de cobertura, ya que el género perfila en cierta manera el mismo concepto de literatura. Es sabido que la conceptualización de la literatura ha cambiado a lo largo de la historia, y desde el siglo XIX se produce en Europa la sistematización de la literatura como ciencia independiente, considerándose que el origen de los géneros literarios se encuentra en las diferencias observadas entre la lírica, la dramática y la narrativa, que constituyen ellos mismos los géneros fundacionales de los que derivarían los demás<sup>119</sup>.

Sin embargo, una teoría sobre los géneros así entendida se convierte en objeto de reflexión en un panorama que compare dos literaturas como la china y la española, puesto que ambas literaturas pertenecen a tradiciones culturales diferentes que se han desarrollada aisladamente y han ejercido poca o ninguna influencia la una sobre la otra. El asincronismo llama la atención, por ejemplo, al considerar un género de la Literatura china como la prosa paralela *píen-wen*, que fue un género muy vigente durante las dinastías Meridionales y Septentrionales (420-589 d.C.), sin paralelo en las literaturas europeas. De igual modo, la epopeya surge en la época preclásica de Grecia y es inexistente en las literaturas de Asia Oriental. Es decir, diferentes sociedades conciben pensamientos y formas de expresión distintas, así también como ocurre con la percepción social de la literatura. Igualmente:

Puede surgir una poética sólidamente fundamentada, pues las categorías, los criterios generales y las tipologías son inseparables de lo universal. Una teoría literaria se construye con la ayuda de elementos a la vez generales y generalizadores que denominamos invariantes, pero estos tanto más significativos y válidos son cuanto aparecen en literaturas que no han estado en contacto intenso y habitual entre ellas; por ejemplo, en las europeas y las orientales.

(Casanova *apud* Domínguez *et al.*, 2016: 49)

---

<sup>119</sup> Goethe hablaba de los modos lírico, épico y dramático, que fueron los generalmente aceptados.

Frente a esta consideración, no obstante, la literatura como expresión humana, «impulsada por las necesidades comunes y las aspiraciones de los hombres, surgió de facultades psicológicas y fisiológicas comunes, y que obedecen a las leyes comunes de material y modo, de la humanidad individual y social» (Gayley, 1903: 59), y así parece que posee su propia energía y orden<sup>120</sup>. En este sentido, los componentes literarios pueden variar dependiendo de cada literatura, pero los rasgos principales, sin duda, son compartidos entre sí, existiendo «una *base natural* expresivo-genérica» (García Berrio y Huerta Calvo, 1999: 12).

Un ejemplo ilustrativo es, por ejemplo, la universalidad de la poesía. Concluye Goethe que «la poesía es un bien común de la humanidad que se manifiesta en todos los lugares y épocas y en cientos de personas» (Goethe y Eckermann, 2006: 267). Víctor Hugo (1827) afirmaba que «en los tiempos primitivos, cuando el hombre se despierte en un mundo que acaba de nacer, la poesía se despierta con él»<sup>121</sup>. Igualmente, «la división en “géneros” lírico, épico y dramático se instauró en el seno de la concepción común de la literatura, y se ha convertido en el punto de referencia principal en toda la extensión de sus territorios» (Głowiński, 1993: 93). En mayor grado, la lírica se manifiesta por el verso y la métrica, que se vincula con el canto; el teatro es representación oral, arte de componer obras y de representarlas; la narrativa se caracteriza por el hecho de ser narraciones de algún suceso, manifestaciones ecuménicas de los pensamientos humanos.

Para Earl Miner (1990: 6), los géneros son idénticos a pesar de los distintos nombres que tengan en distintas culturas, y una concepción tripartita es conveniente o, incluso, necesaria, bien que el comienzo de estos sea implícito (como la lírica para las culturas del Extremo Oriente) o explícito (como la dramática para el Occidente). Si pensamos que la *mimesis* —la esencia de la poética aristotélica y el eje sobre el que gira toda la literatura occidental— se encuentra en los fundamentos de la dramática, mientras que la lírica define la naturaleza de la literatura de Asia del Este, podemos comprender el fondo de la cuestión para empezar a precisar los rasgos que definen las dos literaturas.

La *mimesis*, entendida como la imitación de la naturaleza, posee una finalidad esencial para el arte determinando, en nuestro caso, que la literatura es ficcional e

---

<sup>120</sup> Earl Miner (2002: 189) atribuye este suceso al factor de «las operaciones fundamentales de nuestro cerebro».

<sup>121</sup> Hugo, Victor (1827): “Prefacio de *Cromwell*”, en: [<https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-19-VictorHugo.Cromwell.Prefacio.pdf>], fecha de consulta: 23 de diciembre de 2017].

imaginativa. Al contrario, en la literatura de Asia Oriental lo factual posee prioridad, y sobre el hecho se produce la producción literaria. Con respecto a esta distinción en la gestación literaria, Miner (1990: 30) sostiene que en Asia Oriental el autor se dirige directamente al lector, comúnmente, sin que exista la idea de un narrador o intermediario. Tal convicción parece opuesta a las teorías occidentales modernas, y es discutida por muchos teóricos.<sup>122</sup> Pero como expresa Pauline Yu (1988: 165): «it [the lyric] was the form in which poets speak in their own voices, something not to the critic's taste because less clearly mimetic».

Aunque la literatura china comparte estos tres géneros básicos o teóricos, se muestra en ella una fuerte disposición hacia lo factual que domina toda la ideología literaria, vinculando la literatura estrechamente con la política. La poesía se consideraba el único género literario reconocido y tanto la novela como el teatro ocupaban una posición más humilde. En el caso de la novela, su escasa apreciación se remonta a la dinastía Han, como hemos mencionado antes. De modo similar, la tradición y el desarrollo del teatro provienen de la época pre-Qin; en un principio involucraba en sí a la poesía, a la música y a la danza, y en su función se observaban ciertos matices rituales. Se consolidó en dos formas el “金院本” (*Jin yuan ben*, que posee matices cómicos) y teatro musical, lo que podríamos denominar una especie de zarzuela, “诸宫调” (*zhu gong diao*) en el periodo Jin (1115-1234), y florece plenamente en la dinastía Yuan (1234-1368), denominado “曲” (*Qu*) por aquel entonces, y que estaba constituido por “散曲” (*San qu*, poemas para ser cantados) y “杂剧” (*Za ju*, que incluye recitaciones de prosa y poesía, danza, música, mímica, con un cierto énfasis en la comedia), que representa el máximo éxito literario para este periodo histórico y para este género en toda su historia. La razón por la que prospera el teatro en la dinastía Yuan ha de encontrarse en las circunstancias externas que lo rodearon. La dinastía Yuan, que tuvo lugar entre la dinastía Song (960-1279) y la dinastía Ming (1368-1644), y a diferencia de estas dos, fue fundada por los mongoles que ejercieron una profunda renovación y oposición a la cultura tradicional de los Han. Políticamente, el poder quedó debilitado y los privilegios de los confucianos también, derrumbándose el orden social tradicional y ascendiendo prácticas

---

<sup>122</sup> Es sabido que el chino tiene una estructura monosilábica, cada palabra tiene un signo propio no flexible, de modo que puede ser omitida la personalidad del narrador, no como ocurre en castellano en las que las conjugaciones verbales obligan a una voz narrativa de primera, segunda o tercera persona.

islámicas y budistas. Por supuesto, el examen imperial<sup>123</sup> que se estableció por los Han para seleccionar a los funcionarios fue abolido durante cierto tiempo en este periodo de historia. Así pues, la literatura del pueblo tuvo oportunidad de desarrollarse y popularizarse sin el control del poder. Tal como observa Guo (2000), la literatura de la dinastía Song estuvo rodeada por un ambiente taoísta que abogaba por la estática y la abstinencia; los autores literarios de la dinastía Yuan, al crecer en un medio multicultural, adoptaron un estilo literario novedoso, innovador y fresco. Con la llega al poder de los Ming, la literatura vuelve a restaurar estilos más tradicionales.

Desde finales del siglo XIX y principios del siglo XX, las vicisitudes por las que tuvo que pasar la sociedad china y la influencia de la cultura occidental impulsaron nuevamente la estimación del teatro, siendo el teatro occidental un producto más de importación llamado “话剧” (*Hua ju*), basado principalmente en diálogos o monólogos, que sufrió un fuerte desarrollo con el perfeccionamiento de guiones, de la dirección, actuación, escenografía, diseño de iluminación, sonido, vestuario, maquillaje, etc., y aunque conserve muchos elementos del teatro tradicional chino, una rama de este teatro, la ópera china, prácticamente se individualizó hasta convertirse en una nueva categoría de la literatura. Obviamente, en China falta un estudio sistemático sobre el teatro (al igual que de la narrativa)<sup>124</sup>, al menos hasta principios del siglo pasado. A partir de entonces, la fuerte influencia de la teoría literaria occidental ejerció su influencia sobre la teoría literaria china adoptando la clásica tríada europea de los géneros.

Aparte de cómo los factores exteriores condicionan el desarrollo de un género dentro de la literatura nacional, estilísticamente se observa que un género puede oscilar y en él mismo coexistir varios otros, tal como se produce en la evolución del teatro chino que hemos mostrado arriba, y al igual que ocurre con la zarzuela, obra dramática y musical donde alternativamente se habla y se canta, originado en el siglo XVII. A veces resulta difícil deslindar un género de otro; Kurt Spang comenta que un crítico como Wolfgang Kayser usa el término «actitudes fundamentales» para resolver este problema, pero no intenta

---

<sup>123</sup>Fue imprescindible el examen en poesía para acceder al cuerpo de funcionarios.

<sup>124</sup> El crítico chino Guo Shayu, autor del influyente libro 《中国文学批评史》 [La historia de la crítica literaria china], dos tomos donde se recopilan las críticas para la Literatura china desde el inicio hasta la dinastía Qing, pero que son únicamente críticas sobre la poesía.

la cuadratura del círculo de una imposible clasificación de la esencia de lo dramático, lo narrativo y lo lírico, como actitudes y manifestaciones, por así decir, supragenéricas, en el sentido de que lo lírico puede aparecer en lo narrativo o elementos dramáticos en la narrativa, etc.

(Spang, 1993: 25)

Según Qian Zhongshu, este problema es como el de matizar los colores: blanco más negro produce gris, blanco más rojo, morado, etc., con los cinco colores primarios se producen una variedad de colores, pero los colores primarios son imprescindibles (*apud* Zhou Zhenfu, 2013: 347). La siguiente observación de Lord Kames parece una coincidencia natural: «literary compositions run into each other, precisely like colours: in their strong tints they are easily distinguished; but are susceptible of so much variety, and take on so many different forms, that we never can say where one species ends and another begins» (*apud* Fowler, 1987: 37). En opinión de Sinopoli (2002: 198), «el género puede derivar de categorías distintas entre sí; es más: un mismo texto puede pertenecer a géneros distintos». Una subdivisión de los grupos es la que ofrecemos a continuación (García Berrio y Huerta Calvo, 1999: 148-150):

- |              |                              |
|--------------|------------------------------|
| Lírico:      | 1. lírico — lírico           |
|              | 2. lírico — épico            |
|              | 3. lírico — dramático        |
| Épico:       | 1. épico — épico             |
|              | 2. épico — lírico            |
|              | 3. épico — dramático         |
| Dramático:   | 1. dramático — dramático     |
|              | 2. dramático — lírico        |
|              | 3. dramático — épico         |
| Ensayístico: | 1. ensayístico — ensayístico |
|              | 2. ensayístico — narrativo   |
|              | 3. ensayístico — dramático   |
|              | 4. ensayístico — lírico      |

Como se puede concluir, la configuración de los géneros puede ser mixta, pero parece que la dramática y la narrativa son más tolerantes a involucrar a la lírica en ellos y a transformar sus propios fines; al contrario no ocurre igual, la lírica posee menos fuerza



de inclusión de otros géneros sin que cambie su propio fin, es así que la lírica sola es “nonselfinterruptible” (Miner, 1990: 218). A modo de ejemplo, la égloga, caracterizada por temas amorosos en la que se suele usar diálogos y presentarse como un acto teatral, pertenecería al tipo lírico-dramático. Algo semejante es difícil que ocurra en la poesía china antigua, especialmente cuando lo factual domina y no la ficción. Precisamente, la esencia de la dramática y la narrativa era considerada inferior, ya que ambos géneros “pertenecían” al plebeyo, y la poesía era el único género sublime. Como ya mencionamos, los autores chinos oficiales pertenecían a la clase de los *shi* (clase de los eruditos caballerescos), quienes al mismo tiempo eran funcionarios y cuyos textos, por lo tanto, estaban subordinados a la política. Por ejemplo, *Ci*, el máximo éxito literario de la dinastía Song, nació desde la categoría humilde: al principio eran letras de canciones para ser cantadas en los banquetes, se caracterizaba por lo folclórico, sin referencias a conciencias ideológicas y éticas; dado que los tonos de la música eran hermosos, opuestos a las letras vulgares, un grupo de literatos que gustaban de la música comenzaron a escribir sus propias letras añadiéndoles un valor moral, político y estético. Comenta Miner (1990: 223) que «los chinos pensarían que tiene sentido que “lo factual” y la “poesía” se remonten a una sola confluencia, que difieren de la ficción». Asimismo, revela que el realismo se expresa en determinadas formas literarias. Téngase en cuenta que todo ha cambiado al llegar la influencia de la literatura occidental y su estudio a la literatura china. En el caso de la poesía, la nueva forma poética ha dado un gran paso al aproximarse a la narrativa y a la dramática, razón por la cual se denomina la “poesía nueva” (Wen Yiduo, 2005: 502).

En cuanto a esta discusión de los géneros, cabe destacar que somos capaces de distinguir entre un género y otro, por lo que es importante señalar la característica autoexplicativa de la literatura, lo que conciben muchos críticos como la suposición de la autonomía de la literatura, que se manifiesta por la complejidad de establecer un significado definitivo. Para Miner, los géneros se caracterizan por el relativismo, esto es: «un sistema poético surge cuando la literatura se concibe como un tipo de conocimiento autónomo, y cuando una mente o varias dotadas definen la literatura fuera del tipo de práctica más apreciada. Estos tipos han sido denominados géneros fundacionales» (1990: 216). Propone Tong Qingbing (1997: 1) que «el género significa textos formados por un cierto orden del discurso que refleja la estructura espiritual, las experiencias, los modos de pensar y otras historias sociales y culturales de los autores y los críticos». Es decir, la aparición de un género proviene de su autoconciencia, que se caracteriza por cierta estabilidad y estructuración; muchos autores captan esta conciencia y en ella se basan

para sus propias creaciones, cultivando los géneros hasta que las obras más características de algunos de ellos se convierten en canon literario.

La concepción, aparición, desarrollo y vicisitudes de un tipo literario es un proceso complejo. El desarrollo del sistema literario puede renovarse en el mismo sistema, un nuevo tipo puede que se funda en otro previo, sin que muera el ya existente. Por ejemplo, la literatura española dieciochesca, e incluso la posterior, seguía practicando la estructuración clásica de los géneros, tal como ocurrió con los principales modelos en verso o prosa del Siglo de Oro, pero sin dejar de evolucionarlos puesto que «junto al mérito lingüístico-literario de los textos intervienen otros factores que dotan a los textos de significados históricamente cambiables y los desplazan en el canon de un lugar destacado a uno secundario, o viceversa» (Pozuelo Yvancos y Aradra Sánchez, 2000: 215). Yuri Tinianov (2005: 75) pone mayor énfasis en el factor psicológico individualista de cada escritor ante otros factores como las ocurrencias sociales principales y secundarias, y aunque estos últimos pueden afectar en parte a la ideología del autor, finalmente es su personalidad la que queda plasmada en la selección que hace de su expresión literaria y para su texto.

Algunas formas como la poesía china de la dinastía Tang o los versos alejandrinos poseen unas estructuras rígidas, pero aun así dejan espacio para la creatividad de los autores. Especialmente una sociedad como la china, donde los intelectuales fueron dominados por un arraigado confucianismo que pretendía ante todo guardar respeto a la tradición, no veía bien los avances de este tipo, tanto es así que cualquier reformador que pretendiera innovar en literatura acababa por regresar a los fundamentos tradicionales. Así ocurrió, por ejemplo, con el Movimiento de la Prosa Clásica (古文运动) entre la dinastía Tang y Song. Han Yu (韩愈, d. C. 768-824), Liu Zongyuan (柳宗元, d. C. 773-819) y otros representantes trataron de restaurar la prosa clásica homenajeando a la tradición confucianista y poniendo énfasis en la función de la literatura de transmitir la razón (la enseñanza). No obstante, es difícil contener el brote de nuevas ideas, las formas literarias no son un estanque de agua sin movimientos. Observa Wang Guowei (2015: 68) que

después del declive del poema de cuatro caracteres, aparece el poema *chuci*; después del declive de *chuci*, aparece el poema de cinco caracteres; del poema de cinco caracteres se pasa al de siete caracteres; decae la poesía antigua y florece el cuarteto *jueju*; decae el cuarteto *jueju* y florece el *ci*. Esto es porque un estilo, si goza

de algún prestigio, cuando pasa el tiempo, aún más y más seguidores que lo emprenden y con él se forma naturalmente una rutina de formato. Un autor que posea mucho talento tiende a innovar, de ahí que pretenda evitar un estilo y crear otro con el fin de lograr una autoliberación. Esto es la razón por la cual todo comienza a ser grandioso y eventualmente declina. Por lo tanto, no creo que no se pueda considerar que la literatura posterior no pueda compararse con la anterior. Sin embargo, en términos de un único género de escritura, tal afirmación es inquebrantable.

Dicho de otra manera, los géneros poseen la característica de la estabilidad, restringiendo el surgimiento de nuevos géneros. Un género se atribuye más a algún tipo de forma, se exige unas reglas genéricas, «sin este componente necesario, [...], el género desaparece o se convierte en otra cosa, una cualidad nueva dotada de rasgos distintivos también diferentes. El ejemplo más simple es el del soneto que, si no está compuesto de catorce versos, ya no sería soneto» (Głowiński, 1993: 99). Pese a ello, un mismo género no mantiene necesariamente el estatismo, porque el deseo de la novedad es un sentimiento universal que estimula la evolución y la innovación, de manera que el género cambia según transcurre el tiempo y la teoría debe tener en cuenta su variación en la historia.

Por otro lado, examinar los géneros conlleva la imposibilidad de desprenderse de la historia, donde se han configurado. De esta manera, hay que enfrentarse continuamente a su estudio en el contexto diacrónico y sincrónico, lo que obliga a asignar objetivos tipológicos. En palabras de Głowiński:

Las clasificaciones servían para trazar las fronteras precisas entre tipos de discursos y suponían que éstas eran infranqueables. En esto se relacionaban más o menos directamente con la estética dominante de una época determinada [...]. Las consecuencias no se hicieron esperar. Poner en duda las normas que subtienden la teoría de los géneros implicaba a veces poner en tela de juicio los propios géneros en tanto que categorías artificiales, en aquello en que parecían negar lo más esencial de la obra literaria, su unicidad.

(1993: 94)

Los criterios varían, esto dificulta sumamente la clasificación. Por ejemplo, *Don Quijote* se conoce bajo el enunciado concreto del género de la novela, a pesar de la integración de elementos heterogéneos. Sin embargo, el caso era opuesto en el pasado:

Sino que fueron muchas las lecturas que tenían al «romance» (la traducción del *romanzo*) como horizonte de expectativas; vale decir cuando menos que con dos siglos de retraso las retóricas y poética pudieron salir paulatinamente de su secular gramática restringida y poder advertir en las plumas más agudas que el *Quijote* era un verdadero crisol polifónico, con que las *lecciones* de Marchena podían proponer a partir de la obra de Cervantes modelos de arengas, razonamientos, pinturas, descripciones, retratos, preceptos, paralelos, definiciones, cartas, diálogos, narraciones, cuentos, fábulas, moral filosófica o poesía.

(Pozuelo Yvancos y Aradra Sánchez, 2000:133-134)

Nos preguntamos, entonces, por la finalidad que poseen los estudios de los géneros. Si el discurso configura el orden de cada obra, aparte del lenguaje literario, que se caracteriza por un orden retórico, podemos considerar que el género es la manera que se agrega un orden a un conjunto de obras que comparten unos rasgos comunes. Por un lado, «no sólo en investigación literaria, sino también en la vida literaria actual se implica alguna tipología» (Głowiński, 1993: 95), y por el otro, «la tipología consiste en el hecho de que los criterios que se utilizan en las clasificaciones por géneros varían en cuanto a su grado de generalidad» (Głowiński, 1993: 95). Pero no depende de su valor clasificatorio, el principal valor se debe a que forma la experiencia de cada obra literaria que da principios de reconstrucción e interpretación y evaluación del significado (Fowler, 1987: 38). La misma idea se encuentra en Claudio Guillén cuando apunta que

son modelos [los géneros] que van cambiando y que nos toca en cada caso situar en el sistema literario (o polisistema, que veremos luego) que sustenta un determinado momento en la evolución de las normas poéticas. Desde este punto de vista, no son los críticos actuales quienes definen los géneros, sino los escritores del pasado, cuando acataban o emulaban determinados modelos, cuyos rasgos característicos al propio tiempo perpetuaban y modelaban.

(2005: 137)

Existen términos descriptivos, como tipología de modalidades, para hablar de los géneros: tipo, subgénero, modo, forma, modalidad, etc. Por ejemplo, según André Jolles, las formas simples se entienden como las originarias, las pregenéricas y las preliterarias de las que derivarán las otras posteriores. Así pues, se agrega las siguientes formas como simples y originarias para el caso de la narrativa: el caso, el chiste, el cuento de hadas

(cuento fantástico o popular), el dicho, el enigma, la leyenda, el *memorable*, el mito, la parábola, la saga (*apud* Spang, 1993: 45-57), que pueden considerarse como manifestaciones universales que se encuentran en todas las literaturas. Alastair Fowler (1987: 56-57) opta por el término “tipo (*kind*)” como equivalencia al de “género histórico” o “género fijo” por referirse a descripciones bastante rutinarias, y asimismo añade que esto no es una tarea fácil cuando las formas cambian radicalmente y rápidamente. Tanto Jolles como Fowler han mostrado su preocupación por los géneros tanto desde una perspectiva de su estudio en el pasado como en el presente, y se refieren a la vicisitud de la constitución de los géneros durante la historia. Para Guillén:

Unas *modalidades* literarias (*modes* en inglés), tan antiguas y perdurables muchas veces como los géneros, pero cuyo carácter es adjetivo, parcial y no a propósito para abarcar la estructura total de una obra. Son aspectos de ésta, cualidades, vertientes principales, vetas que la recorren transversalmente. Su función suele ser temática, aunque también puede ser relevante su intención intertextual.

(2005: 158)

Así pues, propone Głowiński dos modalidades, las variantes y las invariantes, idea que estaba implícita en Ducrot y Todorov (2006: 180): la obra se conforma al género y al tipo, la obra no obedece a las reglas del género y existencia de la transgresión al tipo. Así pues, es relevante tener conciencia de que existen formas fijas por las cuales se orientan tanto escritores como críticos. Precisamente, en *Los géneros literarios: sistema e historia* (1999) de Antonio García Berrio y Javier Huerta Calvo se profundiza en dicha cuestión en dos direcciones: un resumen histórico de la teoría de los géneros y un ensayo de tipología actual. En la segunda parte, se estudian los géneros tanto históricos como los más actuales y se ejemplifica: en los géneros poético-lírico nos encontramos cuatro categorías principales: formas primitivas (himno, dítirambo, peán), formas clásicas (oda, elegía, sátira, epístola y égloga), formas populares (canción, villancico, jarcha, seguidilla, romance y balada lírica) y, finalmente, formas medieval-renacentistas (canción trovadoresca, canción petrarquista y soneto). Parece que estas, las muy practicadas a lo largo de la historia son más fácilmente clasificables, no obstante, las más recientes, como el poema en prosa o los versos libres, son más difíciles de ser designadas. Esto sucede cuando los elementos variables dominan y vencen a los invariables, es decir, cuando se prioriza la creatividad y la originalidad. Acerca de este tema, el escritor japonés Haruki

Murakami (2017: 150-151) expone que se requiere un tiempo para aceptar las nuevas ideas hasta que se fijan como moldes para las recreaciones. Por ejemplo, las pinturas de Vincent van Gogh o de Picasso al principio fueron sorprendentes para público, sin embargo, hoy día, la mayoría del público las considera estimulantes y positivas. Esto no es porque sus pinturas hayan perdido la originalidad con el transcurso del tiempo, sino que las percepciones por parte del público han sido asimiladas por esa originalidad y absorbidas de forma natural en su percepción, considerándose como una “referencia”. Lo mismo ocurre con las escrituras de Natsume Sōseki y Hemingway, que se han convertido en clásicos, a pesar de las críticas negativas que habían recibido. Si los estilos que crearon no hubieran existido, las novelas contemporáneas japonesas y americanas habrían sido diferentes.

De igual modo, la poesía china se formó desde los “300 poemas” (*Libro de las odas*) caracterizados por la forma *siyan* (cuatro caracteres por verso), de allí derivó en lo sucesivo la forma más liberal, la del *chuci*, y apareció el *wuyan* (cinco caracteres por verso), el *qiyan* (siete caracteres por verso), el *ci*, y un largo etcétera. Son incalculables e indefinibles los géneros tan solo en el límite de la literatura nacional, lo que imposibilita su comprensión cuando se lleva fuera del contexto nacional. Para Głowiński, «el género no es una categoría interpretativa porque indica lo que acerca a la obra analizada a las demás, en tanto que la interpretación tendría que deducir lo que la obra tiene de único», asimismo, «la atribución errónea de una obra determinada a un género afecta inevitablemente al análisis de su sentido y de su estructura» (1993: 109).

Otro fenómeno que merece destacarse es la complejidad de la recepción de influencias más allá de los límites de la literatura nacional en el marco cultural Este-Oeste. Observa Miner (2002: 186-187) que

la recepción que han reservado a la literatura de Asia los escritores del Occidente moderno (más que la influencia que ha ejercido sobre ellos) afecta obviamente a ciertos tipos de poemas y de obras dramáticas, pero no a tipos narrativos (lo inverso es cierto en la otra dirección). Podemos imaginar fácilmente que las sutilezas de la prosa paralela de China (*pien-wen*) o la prosa rimada (o rapsodia, *fu*) pueden exigir un conocimiento del chino que no tienen los escritores occidentales. Pero ¿por qué hacer tanto caso de lo que los franceses han llamado *haikai*, los imaginistas *hokku* y que más tarde se llamó *haiku*, más que a los poemas más extensos de la corte japonesa? O también, dado el poco caso que los occidentales hacen a las obras

asiáticas de prosa narrativa, ¿por qué los escritores del Asia oriental han optado por acoger con entusiasmo la prosa narrativa de las obras occidentales? Por supuesto hay razones, aunque nuestras explicaciones hayan fallado.

Podemos proponer una fórmula sucinta que resuma la opinión de Miner:

Este→Oeste: poesía y teatro

Oeste→Este: narrativa

Cuando dos tradiciones entran en un mismo campo de recepción, se produce cierta interposición entre ellas. En la literatura china, las influencias occidentales aceleran la revolución literaria de manera radical, aspirando a un profundo intento de replantear el arte verbal, especialmente cuanto la cultura occidental se consideraba cultura de prestigio máximo, por lo que la influencia y la recepción es de gran amplitud. El teatro europeo *Hua ju* o la poesía europea de versos libres se convirtieron en una corriente que hizo desvanecer muchos tipos tradicionales del escenario literario, por no decir su desaparición por considerarse obsoletos.

Otro de los elementos que tenemos que tener en cuenta es lo que podemos denominar como revolución lingüística. En ambas culturas existía la conciencia de diferenciar entre lo escrito y lo oral; el latín en Europa como lengua escrita se mantuvo como la lengua de cultura casi hasta el siglo XIX y lo mismo ocurrió con el chino arcaico *guwen*. No obstante, la revolución cultural lingüística radical se produjo cuatro siglos más tardía en China que en Europa. Pero ¿cómo influye el lenguaje sobre su cultivo de géneros? Con Aristóteles, que distinguía las producciones literarias en tres clasificaciones (alta, media y baja), —basadas en los recursos retóricos y en la estructura social—, surgen los géneros clasificados como notorios en las teorías substanciales de la literatura occidental; de modo similar, el *Libro de las odas* fundamenta tres estilos (*feng*, *ya*, *song*) para la literatura china con el fin de distinguir lo folclórico, lo político y lo religioso, que gradualmente fueron aplicados constantemente a una ideología que dividía entre lo vulgar y lo elegante. Destaca en esta visión que solo los géneros pertenecientes al estilo alto merecen ser ejemplificados para las prácticas literarias; la lírica adquiere su prestigio por su alta elaboración de la lengua, y acaba por superponerse a otros géneros empleándose en el teatro y la narrativa. Obviamente, los subgéneros se vuelven cada vez más narrativos,

si pensamos en la poesía en prosa, por ejemplo: «no son para nosotros géneros de un modo absoluto, —poesía, novela—, parece que se disgreguen» (Todorov, 1988: 31); todo esto parece vincularse con las clases sociales y el cambio de la estructura social.

No se puede negar que, en Europa, tras el proceso de la vulgarización del latín y el desarrollo de las lenguas nacionales desde el siglo XVI, la narrativa se convierte en el género más dominante. En esta época aparecieron las grandes novelas clásicas como *Don Quijote* de Cervantes, etc. Es considerado generalmente que la decadencia de la poesía y las formas en verso es una tendencia al entrar el siglo XVIII. En observación de Miner, durante este periodo mencionado, al menos para la literatura inglesa, «la lírica tiene relativamente menos importancia ya que se práctica en ámbitos reducidos. Y el drama pierde fuerza creativa excepto en la producción teatral. La narrativa del verso se vuelve predominante, y su modo público se vuelve cada vez más calificado por elementos privados disidentes» (1990: 228). Asimismo, los personajes humildes empiezan a ascender como protagonistas, se realza el mundo de la intimidad y del realismo, lo que tropieza con las normas antiguas, como en las tragedias, donde los personajes eran o héroes o semidioses, ya que podemos afirmar que se produce una evolución en la desmitificación por el desarrollo de la ciencia. Esto es, lo que percibía Victor Hugo (1827) cuando desarrolla el tipo grotesco: «La musa moderna lo verá todo desde un punto de vista más elevado y más vasto; comprenderá que todo en la creación no es humanamente bello, que lo feo existe a su lado, que lo deforme está cerca de lo gracioso, que lo grotesco es el reverso de lo sublime, que el mal se confunde con el bien y la sombra con la luz»<sup>125</sup>. Obviamente, el drama y la narrativa adaptan esta idea mejor que la poesía, ya que, desde el ámbito del discurso narrativo, los dos primeros poseen un lenguaje menos refinado en comparación con el último. Por todo lo dicho, la tendencia fue que la lengua literaria se aproximó cada vez más a la lengua de comunicación.

En el mercado literario chino los libros más vendidos y más influyentes en la sociedad china durante los últimos siglos no son los confucianos, ni los neoconfucianos, tampoco los artículos de Han (Hanyu) y Liu (Liu Zongyuan), sino las novelas escritas en *baihua* que fueron llamadas por Hu Shi las «言之无文，行之不远» (que significa que si uno no escribe lo que piensa, su pensamiento no puede ir lejos, una ironía para insinuar la ilegitimidad del empleo del *baihua* como lenguaje literario). Hu Shi, como el máximo

---

<sup>125</sup> Hugo, Victor. (1827). “Prefacio de Cromwell”. En: [<https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-19-VictorHugo.Cromwell.Prefacio.pdf>, consulta: 22/01/2018]



defensor de la política la abolición del *wenyan* y el uso del *baihua* en la Revolución Cultural, argumenta que esto se debe a una tendencia evolutiva natural:

Durante los último mil años, surgió el teatro de la dinastía Yuan, y poco a poco se desvaneció, se convirtió en la ópera *Kunqu* para los aristocráticos; surgieron *A la orilla del agua* y *Viaje al Oeste*, los eruditos seguían practicando la prosa antigua *pianwen*; surgieron la *Historia indiscreta del bosque de letrados* y *El sueño del pabellón rojo*, los eruditos todavía seguían practicando la prosa antigua *pianwen*; e incluso cuando surgieron *Los registros de la exposición oficial* y *Fenómenos extraños fueron vistos dentro de veinte años*, los eruditos aún escribían en prosa antigua *pianwen*.

(Hu Shi, 2014: 40)

Es sabido que muchas obras clásicas (narrativas principalmente) están escritas en *baihua*, cuyos autores son anónimos, como en el caso de la novela clásica *El ciruelo en el vaso de oro*, ya que «los que escribían texto en *baihua*, no sólo no podían usarlo para opositar y conseguir fama, sino que no se atrevían a hacer saber al público que hacían textos en *baihua*» (Hu Shi, 2014: 56). En particular, las primeras traducciones de novelas occidentales al chino se hacían al *wenyan*, como la traducción de *La Dame aux camélias* por Lin Shu, que fue la primera novela occidental introducida en este país, cuya repercusión fue amplia en todas partes. Todo esto puede explicar que los motivos importantes del éxito de la narrativa occidental en el mundo chino desde a finales del siglo XIX y principios del siglo XX se atribuyen a la cultivación del género narrativo y a la evolución de la lingüística china.

Recíprocamente, algunos estudiosos creen que la poesía china es el género que ha ejercido más influencia en la literatura occidental. El examen de esta recepción ha de suponer una condición necesaria: la influencia de los misioneros europeos como difusores de la cultura china en Europa y viceversa, la cultura europea en China, cuyo trabajo se centraba en traducir las obras filosóficas, conocimientos generales, etc., a priori, bajo una misión religiosa y política, aunque algunos por interés propio en la literatura. Como contribución, dejaron muchos libros de gramática y diccionarios del chino, así pues, tras tres siglos de preparación, el establecimiento de la sinología ha supuesto una ventaja en el largo proceso de conocer y aprender un idioma tan difícil. Como ya se ha comentado, algunas obras chinas traducidas en Europa no se consideraban precisamente reputadas en

China, incluida la colección de cuentos 《聊斋》 [*Strange stories from a Chinese studio*] traducida por Herbert Giles, obra que obtuvo mucho éxito pero que estaba considerada de segunda fila en China. Además, la decadencia que sufrió China en los últimos siglos hizo que la mirada del mundo occidental se restringiera a su cultura antigua. Este tema se tratará pormenorizadamente en el segundo capítulo de nuestro trabajo.

Como se ha visto hasta ahora, antes del gran proceso de la occidentalización en el siglo XX, la lírica era el único género literario admitido para la Literatura china, a pesar de que se hayan producido muchas obras teatrales y narrativas eminentes; solo la lírica ha ejercido cierta influencia en la literatura occidental y la recepción de influencias desde la narrativa fue mínima, y mucho menos desde la dramática. Por otro lado, la Literatura china moderna ha recibido de Europa influencias que se hallan en todas las categorías. Indiscutiblemente, el desarrollo y la evolución de los cánones literarios se manifiesta por un proceso acumulativo y progresivo. Desde este proceso del intercambio cultural literario, se observa una inquietud en la concepción de la literatura, que discierne Tang Yijie (1997) en dos etapas con los términos: «aceptación» y «divorcio». Como hemos mencionado antes, la «aceptación» se refiere al reconocimiento de la cultura dominante y al rechazo de los elementos de la cultura inherente; al contrario, el «rechazo» se refiere a la negación hacia la cultura dominante.

Si profundizamos en este aspecto, el teatro sufre una gran depresión a lo largo de la historia de la literatura china porque es ficcional, ya que lo factual, como la esencia que dominaba el concepto de la literatura, estaba por encima de la ficción. Con la vuelta a contexto de intercambio cultural Este-Oeste, el género vuelve a ser respetable, aunque predominaban los temas realistas. De modo similar, la narrativa asciende y pasa a ser el género más reputado. Por ejemplo, la primera fase de la introducción de la Literatura española en China está centrada en las obras de la Generación del 98, debido a que los elementos reales, como las preocupaciones de la patria, coinciden con las necesidades intelectuales de los reformadores chinos.

La difusión de la literatura carece de límites temporales o espaciales, produciendo en cierta manera una incertidumbre sobre la perspectiva de la forma, lo que produce su variación de tiempo a tiempo, de lugar a lugar, de lector a lector. El alejandrino era un verso muy usado en la lírica medieval y, de repente, resplandece en el modernismo y en los poetas del 98 por influencia francesa. ¿Podemos decir que un poema alejandrino del siglo XIV es igual a uno del siglo XX? Contrariamente, *Don Quijote* se considera la novela

española más influyente y con más traducciones al chino, pero fue introducida por primera vez a principios del siglo pasado; la novela *Rana* del autor chino Mo Yan fechada en 2009, por ejemplo, comparte ciertos rasgos con la obra del autor español como, por ejemplo, el ángulo de la estructura orgánica, el uso del estilo epistolar, el uso del discurso narrativo particular de la narrativa caballeresca o la encarnación de don Quijote en un personaje de la novela, etc., con el propósito de contar los hechos auténticos de la vida real desde lo absurdo, que fue el asunto de la política del hijo único. *Don Quijote en Rana* de Mo Yan vislumbra lo siguiente que manifiesta Głowiński:

Confrontamos aquí las invariantes genéricas, es decir, aquello que no sufre cambios a lo largo de la evolución histórica del género, que decide su identidad y permite identificarlo en sus diversas encarnaciones. Las invariantes genéricas sólo surgen cuando se contempla el género dentro de largos espacios de tiempo, en la óptica de largos periodos, que es lo único que nos permitirá no tomar en cuenta lo que es contingente, tributario de la cultura literaria de una época, como un factor permanente, decisivo en cuanto a la identidad del género.

(1993: 100)

De modo similar, la poesía china del cuarteto de cinco caracteres (*wu yan jue ju* 五言绝句) desarrollada en la dinastía Han, absorbe influencias de las canciones folclóricas de las seis dinastías, y alcanza su auge en la dinastía Tang, siendo practicada hasta la dinastía Qing, prácticamente, una historia de dos milenios. Al entrar en el siglo XX, sufre una depresión radical en la colisión producida con la literatura occidental. En tanto que el verso libre occidental prevalece sobre otras formas clásicas con métricas rigurosas, estas pudieron iluminar e inspirar a ciertos poetas europeos aportándoles un nuevo dinamismo. Así como el orientalismo en la poesía del modernismo español, por supuesto, la rigurosa forma de la poesía china es difícil de ser asimilada, puesto que «la invariante genérica quedará al desnudo si sólo se someten a análisis los géneros manifiestos exclusivamente en la literatura de una sola lengua (salvo en los casos poco frecuentes en los que un género se limita precisamente a una sola lengua)» (Głowiński, 1993: 100).

Por último, creemos que no es imposible comparar dos literaturas en apariencia tan diferentes:

Tan erróneo es el mundialismo fácil y precipitado, a mi juicio, como las actitudes excluyentes de los sinólogos y demás especialistas que se encastillan en su ciencia exótica y altanera, como si no hubiera suelo común, ni temas análogos, ni formas comparables; y la humanidad se dividiera, irremediable y absolutamente, en departamentos tan estancos como los de nuestras universidades. No es más asequible ni menos remoto un himno de Píndaro que una canción de Li Po, para quien posea, claro está, la preparación lingüística y cultural imprescindible.

(Guillén, 2005: 149)



*El actual siglo XX no sólo vuelve una página en el libro del mundo, sino que, además, abre un nuevo y sorprendente capítulo. Un panorama de extraños futuros se despliega ante el hombre, un panorama de culturas que abarcan el mundo entero destetadas de Europa, de responsabilidades hasta ahora inimaginadas por naciones y razas.*

*—Ernest Fenollosa & Ezra Pound*



## **PARTE II. LA LITERATURA CHINA FRENTE A LA LITERATURA ESPAÑOLA EN EL SIGLO XX (1900-1940): UNA CONFLUENCIA DEL MODERNISMO**

### **2.1. DE OESTE A ESTE Y DE ESTE A OESTE: INTRODUCCIÓN AL MODERNISMO**

En los capítulos anteriores, hemos realizado una macrodivisión de dos fases que especifican lo que hemos denominado el encuentro y el desencuentro entre dos culturas. En la primera, China gozaba de un esplendor histórico de dominio que le permitió ser un foco de atención mundial y exportador neto de cultura hacia Europa: durante esta fase, nos encontramos una Europa que recibe y acepta con curiosidad y agrado la cultura china, pues, los contactos culturales habidos, en especial realizados por los misioneros, dejaron una positiva ascendencia de esta milenaria cultura en Europa y en los primeros representantes de la Ilustración temprana. No obstante, la exportación de su literatura fue muy escasa, insuficiente para ejercer una real influencia sobre la literatura europea, es decir, sin que se produjeran préstamos literarios, o sea, préstamos de formas, tendencias, movimientos, etc. Evidentemente, el interés comercial, la distancia y la dificultad de comunicarse eran grandes impedimentos para que esto se produjera. Las misiones contaban con propósitos políticos, religiosos y económicos que poco tenían que ver con la literatura; y viceversa, la actitud china ante Europa era de cierta displicencia y egocentrismo, rehuyéndose a recibir, al menos de manera prolongada, cualquier tipo de recepción cultural del extranjero. Dicho esto, queda claro que apenas hubo *rappports de fait* (relaciones factuales) entre dos literaturas durante esta fase de contacto (Yu, 1988: 162-163).

En los tres siglos de relaciones culturales que van del siglo XVII al siglo XIX, la estrategia de acercamiento a China por Europa se puede considerar de creciente conflicto. Si al comienzo hubo una relación amistosa, estimulada por la novedad hacia “el Otro” y la labor de los misioneros, sin que se notase una fuerte amenaza a su independencia, después se empezó a advertir en la Administración imperial china una tendencia preocupante hacia el dominio, la manipulación y la colonización, tal como Europa tendía a hacer en su irrupción en otros países orientales: «era la tutela ininterrumpida y total que ejercía Occidente sobre un país oriental, empezando por los eruditos, los misioneros, los



hombres de negocios, los soldados y los maestros que prepararon y después llevaron a cabo la ocupación» (Said, 2015: 63). Uno de aquellos primeros conflictos llevó a una oscura rebelión de los inmigrantes chinos (llamados sangleyes) en la colonia española de Manila<sup>126</sup>. La ocupación, a su vez, se muestra en formas visibles e invisibles, ejerciendo Occidente como dominador y Oriente como dominado:

Un discurso que de ningún modo se puede hacer corresponder directamente con el poder político, pero que se produce y existe en virtud de un intercambio desigual con varios tipos de poder: se conforma a través de un intercambio con el poder político (como el estado colonial o imperial), con el poder intelectual (como las ciencias predominantes: la lingüística comparada, la anatomía o cualquiera de las ciencias de la política moderna), con el poder cultural (como las ortodoxias y los cánones que rigen los gustos, los valores y los textos); con el poder moral (como las ideas sobre lo que «nosotros» hacemos y «ellos» no pueden hacer o comprender del mismo modo que «nosotros»).

(Said, 2015: 34)

En la segunda fase del intercambio cultural se produjo un cambio en la estructura política mundial. Estamos ante una Europa dinámica y que ejerce su poder en el mundo y ante una China que se encuentra envejecida y decadente. En este panorama, se produce la colonización y occidentalización de China, y se implantan valores y cánones del gusto de Europa; por otro lado, unos eruditos chinos se enfrentan a la tarea de reformar una China atrasada, que se halla en plena crisis y que necesita acudir a sistemas y valores europeos como camino de salvación. Este proceso de occidentalización por voluntad propia y en contra de la cultura tradicional, queda reflejada en una serie de reformas modernas en la cultura, la política y la economía.

Este proceso se extendió igualmente al ámbito de la literatura, y produjo una repercusión tremenda en este campo a través del Movimiento de la Nueva Cultura, que supuso una ruptura con el tradicionalismo y cambió el panorama literario chino. El hecho más importante en el replanteamiento chino de la visión literaria es el establecimiento de

---

<sup>126</sup> El gobierno de la dinastía Ming siempre se mostró preocupado por los problemas de su costa sudeste y receloso con los sangleyes, que eran considerados comerciantes fuera de la ley. En el pensamiento tradicional chino, la riqueza doméstica siempre estaba dada por la posesión de tierras, en la que lo más importante era la labor agrícola; se intentaba refrenar, por lo tanto, el desarrollo del comercio para garantizar el dominio imperial sobre el pueblo y el considerado por ellos orden natural social.

la tríada de los géneros (se reconoce el valor literario de los textos narrativos y de los teatrales), también se reflexiona sobre cuestiones de estilo, sobre los tipos de discurso y el lenguaje literario (la sustitución del *Baihua* por el *Wenyan*, evolución fundamental para reprimir la distancia entre la lengua hablada y la lengua escrita, dando forma a la modernidad y expandiendo la cultura a amplias esferas), etc.<sup>127</sup> Es decir, la literatura occidental ha proporcionado importante energía en la construcción del discurso literario chino moderno.

Para comprender mejor el hecho de la reforma del lenguaje literario podemos resaltar, en particular, la gran afluencia de extranjerismos europeos y japoneses en la lengua china. Por otro lado, desde el periodo de los Reinos Combatientes (475-221 a. C), empezó a existir un desajuste evidente entre la lengua escrita y la oral. A pesar de la larga historia de empeño para que el *Wenyan* fuera el lenguaje literario oficial, las obras más consumidas, teatrales y narrativas, estaban escritas en *Baihua* (ej. *Viaje al Oeste: las aventuras del Rey Mono*; *Sueño en el pabellón rojo: memorias de una roca*; *Erudito de las carcajadas: Jin Ping Mei*; no obstante, cabe distinguir entre la lengua vernácula escrita en estas obras y el *Baihua* que se planteó en el Movimiento de Nueva Cultura y de allí hasta el presente)<sup>128</sup>; estas obras fueron consideradas inferiores por parte de los funcionarios, quienes, al mismo tiempo, eran ellos mismos poetas. La ruptura repentina del lenguaje escrito dejó a los autores del momento un tanto perplejos, especialmente a los poetas que habían obtenido un profundo conocimiento en el *Wenyan*. Tenemos que resaltar que en esta época se introdujeron textos extranjeros de forma masiva en el país, una cantidad tan grande que incluso superaba el número de creaciones originales producidas por los autores vernáculos<sup>129</sup>, que les estimuló para salir de la barrera de su

---

<sup>127</sup> La reforma literaria se produjo de forma radical. Las ocho pautas que dio Hu Shi en su influyente artículo “Algunas propuestas modestas para la reforma de la literatura/ Tesis sobre la reforma de la literatura” son las siguientes: 1. La escritura debe tener sustancia; 2. No imite a los antiguos; 3. Enfatice la técnica de escribir; 4. No gima sin una enfermedad; 5. Elimine el lenguaje formal; 6. No use alusiones; 7. No use el paralelismo; 8. No evite la dicción vulgar (Hushi, 1996 [1917], 123-124). Hu Shi hizo una serie de debates con un grupo de alumnos chinos en la Universidad de Cornell sobre la viabilidad de la reforma del lenguaje literario, «the vernacular language reform Hu Shi had in mind involved following Western models, such as Italian literature after Dante, English literature after Chaucer, and German literature after Luther» (Sun Chang, Owen eds., 2010: 468)

<sup>128</sup> Precisamente, el *Baihua* que se desarrolló en el Movimiento de Nueva Cultura con agregación de expresiones europeas y japonesas se convirtió en un tipo de lenguaje que sólo fue dominado por un grupo de intelectuales en las ciudades, lo que produjo otra reforma desde los años 30, representada por Huo Qiubai, quien en nombre del proletariado exhortó a proponer un lenguaje más popular que podía ser más comprensible para todo el pueblo (Sun Chang, Owen eds, 2014: 549).

<sup>129</sup> Durante los últimos diez años de la dinastía Qing, existía al menos 479 novelas originales escritas por autores chinos, frente a 628 novelas traducidas. Durante 1840 y 1911, se calculaba que hubo 1016

propia cultura asomándose al cosmopolitismo. Por supuesto, los contactos directos e indirectos con autores y obras extranjeras fueron provechosos para amortiguar esta crisis:

Take the case of the “new poetry”. The literary revolution around 1919 was a tremendous event by any standard. For one thing, all of a sudden poets turned their backs on the classical tradition and started to write a colloquial free verse. The classical tradition, however, was not to be repudiated so easily. Except for some of Liu Fu's work, which used the vernacular with some degree of success, most of the “new” poems read like poor imitations of the *ci* poetry of the Song Dynasty. Hence, when a younger generation of poets came on the scene, they found that, unless they were content to write insipid prose poems or vernacular doggerel, they would have to find new models and perhaps a completely new aesthetic. Hitherto all the talk had been about using the spoken language to treat new themes demanded by a democratic new age; no one had bothered to look into aesthetic problems. Now people found Guo Moruo, leader of the Creationists in Shanghai, imitating Walt Whitman, Xu Zhimo and the Crescent group<sup>130</sup> imitating the English Romantics, and Wen Yiduo, the painter-poet, trying, by imposing discipline as regards metre and rhyme, to give a formal beauty to the new poetry. But there were other aesthetics, other voices. Soon some of the younger Creationists were borrowing cadences and motifs from the French Symbolists.

(Wang Zuoliang, 2015: 90)

Es cierto que «compared to other genres, poetry underwent a transformation that is radical, complete, and unprecedented in Chinese literary history. This transformation pertains not only to the linguistic medium and form of poetry but also to its sociocultural foundation and esthetic *raison d'être*» (Mair (ed.), 2001: posición en Kindle11217-11219). Los mismos autores chinos fueron también los primeros traductores de estas obras, proceso que coadyuvó a la transformación y la renovación de su antiguo estilo. Por ejemplo, Byron, Shelley, Victor Hugo, Baudelaire y Verlaine, entre otros, fueron los primeros poetas dados a conocer en China. Estos ofrecían un nuevo canon y una serie de estilísticas diferentes para aquellos tiempos convulsos. Asimismo, existía una gran cantidad de autores chinos que se formaron en el extranjero, que tuvieron contactos

---

traducciones de novelas extranjeras, entre ellas, las de Charles Dickens, Alexandre Dumas, Víctor Hugo, Tolstói fueron las más populares (Sun Chang, Owen *eds*, 2014: 497).

<sup>130</sup> Hace referencia a la Generación de Nueva Luna que mencionaremos posteriormente.

directos con su literatura y se inspiraron e involucraron en las tendencias literarias más actuales del momento. Así pues, el *Modernismo*, como “mercancía importada” procedente de Europa, se desarrolló ampliamente en la Literatura china.

A la inversa también ocurrió y la influencia puede ser considerada como recíproca. El orientalismo, *chinería* en nuestro caso, forma un aspecto importante del Modernismo europeo. La inquietud ante una crisis de la expresión verbal y del espíritu evocó a los intelectuales europeos a inspirarse hacia el Extremo Oriente para refrescar su propio arte y pensamiento, tomando de su literatura propiamente el esplendor histórico del pasado: «Los orientalistas académicos, en su mayoría, estaban interesados en el período clásico de la lengua o de la sociedad que estudiaban» (Said, 2015: 84). No es difícil entender que una Europa muy interrelacionada ya por aquel entonces buscara en Oriente inspiraciones nuevas con el fin de crear una nueva estética literaria, un mundo lejano y exótico, objetivo perfecto desde el punto de vista de rebeldía del que hacían gala los modernistas: «Europa es muy vieja y ha visto muchas artes recorrer el círculo; ha conocido el fruto de cada flor y sabido lo que esta flor emana; ha llegado el momento de copiar al este y vivir deliberadamente» (Yeats, *apud* Miner, 2002 [1916]: 185).

Francia, Inglaterra, Alemania y, más tarde, Estados Unidos se convertirían en el seno de la diseminación de la Literatura china. Evidentemente, España no dejó de estar influida por dicho gusto del viento oriental, puesto que, al llegar a finales del siglo XIX, se percató de la fatiga de innovar estéticamente a través solo de su propio arte:

El fin de siglo está marcado por la crisis de valores tradicionales. Una de las características preferentes para la renovación literaria reside en las interferencias intersistémicas que se completan a través de las traducciones contribuyendo a la formación de nuevos modelos. El intercambio intersistémico conduce a una puesta en cuestión de las fronteras literarias. El análisis detenido y de conjunto de las traducciones dejaría entrever las principales necesidades literarias del Modernismo hispánico. España generalmente ha recibido con los brazos abiertos el modelo europeo de la modernidad.

(Romero López, 1998: 69)

Por lo tanto, el orientalismo (*chinería*) fue recibido en la Literatura española de forma indirecta:

A lo largo del diecinueve se inició un proceso por el cual España, como Estado, fue insertándose en el sistema de alianzas anglo-francés, y su *intelligentsia*, a falta de modelos propios, miraba más allá de Occidente a través de los ojos de orientalismo francés y británico, y por tanto con el filtro distorsionador del sentimiento de superioridad de lo occidental.

(Herrera Feligreras, 2007: 258)

Aunque, como ya se ha mencionado, los españoles fueron los primeros que abrazaron la cultura china, que dejó alguna impronta en las grandes figuras de la literatura del Siglo de Oro, estas referencias acabaron limitadas a ciertos tópicos sin que se produjera una influencia profunda en la literatura española. El establecimiento de un vínculo relativamente estrecho entre las dos literaturas proviene de la primera mitad del siglo XX. Un Fin de Siglo este que se enfrentaba a una crisis de expresión artística y literaria internacional. Tras asimilar los modelos de los países europeos, de Francia sobre todo, como es sabido, España adquirió un fructífero periodo literario, considerado como la Edad de Plata, en la que surgieron sucesivamente varios movimientos y tendencias literarias: el Modernismo, el Noventayochismo, la Literatura de Vanguardia, la Generación del 14, la Generación del 27, el Surrealismo, Literatura de Guerra Civil, etc.; por otro lado, fue también un periodo literario muy subrayado para la historia de la literatura china: el movimiento de la Nueva Cultura, el de las Actividades Culturales de Izquierda, la generación de Nueva Luna, etc.

Por lo que llevamos dicho hasta ahora, podemos concluir que el Modernismo europeo tuvo lugar tanto en la literatura china como en la española. Además, la literatura china produjo una repercusión manifiesta por su orientalismo (chinería) en este movimiento en Europa. De modo que existe una vinculación entre las dos literaturas ya sea de relaciones directas o de indirectas. ¿Qué proporciona la literatura china a la española y la española a la china durante un periodo que restringimos entre 1900 y 1940? ¿Cuáles son los matices particulares y las características similares de cada literatura en el contexto de la misma tendencia literaria? Más allá de esto, ¿cómo condicionan las circunstancias exteriores las producciones literarias sincrónicas? Intentaremos esclarecer estas preguntas en los siguientes apartados.

### 2.1.1. Breve introducción al Modernismo y su margen temporal

Con respecto a este periodo literario de ambos países, las tendencias, corrientes, movimientos o generaciones mostrados arriba se pueden considerar polifónicos. En realidad, el término “Modernismo” y sus sinónimos de “modernidad” y “moderno” producen cierta confusión en español, que aumenta aún más cuando se toma como referencia la definición del mundo anglosajón: «Los críticos de ese país [Inglaterra] y los americanos han preferido el confuso sinónimo de *modernism* y adjetivos con él emparentados: *modern*, *ultramodern*, *new*, *experimental*...» (Pérez Bazo (ed.), 1998: 11); los adjetivos “Xiandai” (现代), “Modeng” (摩登) y “Xin” (新) en chino tienen un rico significado cultural que vienen a especificar una forma artística separada de la tradicional y anticuada.

Lo que diferencia esta nueva literatura de la serie de renovaciones que han ocurrido a lo largo de la historia, el dilema entre lo nuevo y lo viejo, las revoluciones literarias del Renacimiento, Barroco, Romanticismo, etc., es que marca un inicio del fenómeno del intercambio global de los recursos literarios. Las eminentes obras de Dante, Shakespeare, Goethe, Cervantes, Li Bai, Du Fu, etc., dejan de ser únicamente productos arraigados en un determinado tiempo y espacio y pasan a ser universales, vuelven a destacarse cruzando las fronteras nacionales y compartidos como riqueza cultural mundial. Estas obras, integradas con las de Nietzsche, Victor Hugo, Verlaine, Baudelaire y las de otros ilustres coetáneos, ofrecen una perspectiva global y un desarrollo colectivo mundial del humanismo y abren una nueva página hacia la modernidad. Es decir, tienen verdadero carácter universal, sin límite de tiempo ni espacio, son asimilados, renovados y aprovechados para crear una nueva modalidad artística consistente, tal como afirma Ricardo Gullón (1980), en una relación entre “Modernismo y universalismo” y “Modernismo y cosmopolitismo”.

Junto al modelo que proporcionan los maestros clásicos, se encuentra la idea de la renovación y la transformación: para el autor de *Les fleurs du mal*, «la modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno e inmutable...» (*apud* Calinescu, 1991: 16). Los dos extremos contrastes que destacó Baudelaire, lo efímero y lo eterno, que configuran la totalidad del arte, podrían aclarar cómo se entendió el movimiento del Modernismo. Esto es, lo moderno representa una tendencia de gusto, técnicas, materiales, etc., que pretenden distanciar el arte de un pasado

saturado, pero que en su propio ser se caracteriza por ser pasajero. Lo clásico, por el contrario, se caracteriza por cierta estabilidad y estructuración, pero esta modalidad se reforma dependiendo del nuevo gusto. Según interpreta González del Valle (2002: 73), la relación entre ambos periodos a la que aludió Baudelaire se debe considerar tal como sigue: «la búsqueda de la belleza eterna a la vez que se explora lo nuevo, esas recientes manifestaciones de lo bello que contienen la realidad del presente y que, de forma paradójica, pretenden sacar lo eterno de lo transitorio». Pero, inevitablemente,

Desde el punto de vista de la modernidad, un artista —le gusta o no— está separado de su pasado normativo de criterios fijos, y la tradición no posee derechos legítimos para ofrecerle ejemplos a imitar o direcciones a seguir. En el mejor de los casos, él se inventa un pasado privado y esencialmente modificable. Su propia conciencia del presente, apresada en su inmediatez e irresistible transitoriedad, aparece como su principal fuente de inspiración y creatividad.

(Calinescu, 1991: 15)

Con el paso de los años, el movimiento se convierte en anticuado, desusado por nuevas corrientes en busca de lo más moderno. Del Modernismo solo se conservará una mínima parte que se convierte en clásico. Para Calinescu, el Modernismo y su supuesto sinónimo, la “Modernidad”, es como un calidoscopio que encierra cinco espejos: el Modernismo, la Vanguardia, la Decadencia, el Kitsch y el Postmodernismo. Obviamente, en este caso, el “Modernismo” se diferencia de la “Modernidad” ya que el segundo abarca un contenido y un lapso de tiempo mucho más extenso; el primer término es más concreto y específico. En palabras de Díaz-Plaja (1979: 9):

El hecho es tan evidente que no necesita comentario. La voz «modernismo» contiene un germen de relatividad. Equivalente a arte o a literatura «moderna» es lógico que evolucione a compás de la «modernidad» misma. Si —a pesar de ello— se ha salvado, ha sido, precisamente, por haber perdido su real sentido y haber quedado adscrita —en el terreno literario— a un determinado y concretísimo período.

### 2.1.1.1. El Modernismo literario chino

Como hemos comentado arriba, los términos de “modernidad” y “modernismo” son propensos a producir confusión. Los actuales sinólogos suelen utilizar estos términos como alternativas para periodizar un conjunto o un periodo específico literario que acaece entre finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. Por ejemplo, Wang David Der-Wei (王德威) titula uno de sus libros *Fin-de-siècle Splendor: Repressed Modernities of Late Qing Fiction, 1849-1911* (1997). Ahí denomina al periodo comprendido a finales de la dinastía Qing, entre 1849-1911, como “modernidad reprimida”, que contrasta con la idea generalmente aceptada de que la literatura moderna empieza desde el movimiento Cuatro de Mayo; la modernidad es un término con cierta vaguedad que abarca todos los textos encarnados del decadentismo, del erotismo, etc., textos emparejados con una especie de reacción antimodernidad de la vida de las grandes ciudades, que en cierto sentido, acomoda un corpus similar al considerado Modernismo occidental.

El autor, en el capítulo sexto «Chinese literature from 1841 to 1937» del manual *The Cambridge History of Chinese Literature*, recalcó la importancia de tomar el Cuatro de Mayo como línea divisoria del inicio del periodo moderno, señalando que los reformadores estaban dispuestos a recibir todo tipo de pensamientos occidentales, cuya influencia y recepción llegaron repentinamente: «From Nietzschean philosophy to Freudian psychology —across the board, and introduced literary concepts, such as romanticism, realism, naturalism, and symbolism, to implement their vision of an irreversible timetable of literary progress» (Sun Chang y Owen (eds.), 2010: 467). Desde luego, los años 20 y 30 son el periodo más activo para la práctica de estos movimientos señalados. El Modernismo, si se asocia con el Simbolismo francés, como una de las modalidades practicadas del momento, se puede distinguir claramente de los demás movimientos precedentes. Wang David Der-Wei le dedica un epígrafe particular en su historia de la literatura «The modernists in Shanghai, Beijing and elsewhere».

El movimiento encontró un ambiente propicio en el desarrollo de la vida urbana de ciudades como Shanghai y Beijing. Li Jinfa (1901-1974), por ejemplo, encabezó el movimiento del Simbolismo en poesía, y otros estudiosos han destacado a Wang Duqing (1898-1940), Mu Mutian (1900-1971) y Feng Naichao (1901-1983) por iniciar la primera ola del Modernismo chino (Sun Chang y Owen eds, 2010: 484). Otro grupo de autores jóvenes, representados por Mu Shiying, Liu Naou, Shi Zhecun y Dai Wangshu, estuvieron también muy interesados por el Modernismo francés y por el *Shinkankakuha*



japonés (Nueva impresión), y empezaron a experimentar con sus formas y temas en sus propias creaciones, al igual que introdujeron multitud de obras extranjeras de esta tendencia.

Shih Shumei constriñe algo más la extensión temporal del movimiento datándolo entre 1917 y 1937 en su libro *The Lure of the Modern: Writing Modernismo in Semicolonial China, 1917-1937*. La publicación del influyente artículo 《文学改良刍议》 [«Algunas propuestas modestas para la reforma de la literatura»] de Hu Shi en la revista 《新青年》 [Nueva Juventud] se toma como fecha de inicio y el comienzo de la guerra sino-japonesa como fin de una fase de influencia, que abarca el lapso de veinte años. En este trabajo, el Modernismo es señalado claramente como una manifestación del poder cultural que ejerció Occidente sobre China, y que parte de dos perspectivas: la cultura occidental en China y la cultura de los colonizadores occidentales en China, manifestado por el discurso del “neorromanticismo” (el Modernismo según se entiende hoy) y la traducción de los discursos filosóficos modernistas occidentales, tales como las obras de Nietzsche, Bergson y Freud (Shih Shumei, 2001: 50). Es por todo ello que Shih advierte de que, si el Modernismo representa una discontinuidad entre el pasado y el presente para Occidente, en el caso de China, esta ruptura supone, por añadidura, la intervención de las ideologías occidentales. Podemos concluir que el Modernismo se siente como una influencia extranjera cuya recepción e influencia requiere, como es natural, un retraso temporal. Precisamente,

By substituting temporal difference for the geographical difference between China and the West, Western modernism could be claimed as the future of Chinese literature, hence the destination of literary teleology. Chinese literature is departicularized, and the importation of Western literature naturalized. In such a spirit, Yu Dafu argued that modern Chinese literature belonged to the European literary lineage, not the native one.

(Shih Shumei, 2001: 57)

Es decir, el proceso de la modernización de la literatura china coincide con el proceso de la occidentalización. Para muchos intelectuales de aquel entonces, China en conjunto representaba el pasado y lo antiguo, y, al contrario, Occidente el presente y lo moderno. De ser así, la renovación de todos los géneros literarios, tales como los líricos, los narrativos y los teatrales, provienen de la asimilación de los modelos europeos.

Sin duda, el enfoque de los dos libros mencionados sobre el Modernismo literario chino proviene del concepto anglosajón, tomando en consideración todos los elementos ambientales que configuran un movimiento universal. Como “mercancía importada”, conlleva el establecimiento de una relación subordinada a la original de la procedencia. El crítico e investigador, sea consciente o no, no puede dejar de estar influenciado por la teoría crítica asentada en los estudios angloamericanos del *Modernism*. Dicho de otra forma, la crítica occidental ofrece un modelo para el establecimiento de periodos literarios para otras literaturas, hecho que, por un lado, es positivo por hacer situar a la literatura nacional en el contexto más amplio de todas las literaturas universales, comparándose y sacando provecho de ellas; pero, por otro lado, estudiar en el presente significa enfrentarse a la presión de escoger todas las metas de producciones literarias conforme a las pautas señaladas en estas teorías occidentales:

El uso del término occidental “Modernismo” para analizar la Literatura china ha sacudido los dos paradigmas de investigación interrelacionados en el discurso cultural: el Eurocentrismo y el Nativismo sinológico. Aunque el discurso occidental considera el Modernismo como un movimiento cultural internacional, sistemáticamente rechaza su existencia fuera del ámbito no occidental y no blanco. Con arrogancia se ha considerado que, por ejemplo, Joyce ha dominado las técnicas de escritura de la Corriente de Conciencia y que ningún escritor chino puede alcanzar sus logros estéticos, y que la literatura china no puede entrar dentro del Modernismo. Los sinólogos no están de acuerdo con este argumento. En su opinión, esta falta se concibe precisamente para ilustrar la singularidad de la literatura china. Independientemente de si es consciente o no, vale la pena discutir la práctica de escribir la historia literaria completamente basada en el estado jerárquico o de la conciencia de clase. La propuesta del “Modernismo chino” no solo ayuda a “dividir” los privilegios exclusivos de las culturas modernas de Occidente y reconoce la existencia de su diversidad, sino que también interfiere con el estado actual de la escritura de la historia de la literatura china, que es vaga y repetitiva sobre su modelo del realismo que enriquece su forma de inspección y perspectiva.

(Ji y Yu, 2017: 82)

Es más, estas supuestas producciones modernistas chinas han sido reprimidas en la mayoría de los casos, tal y como ocurre en el momento dado o bien tal como será en el futuro inmediato, ya sea por cuestiones políticas, ya sea por conflictos entre diferentes

valores culturales. A modo de ejemplo, vaya la opinión de Lee Leo Ou-Fan, autor de *Shanghai Modern: The Flowering of a New Urban Culture in China, 1930-1945*, que contempla las obras chinas encarnadas de ideas del “decadentismo”, incluyendo el deseo, el consumismo material, el sensualismo, etc., las cuales están muy vinculadas con la clase de la burguesía:

my own point of departure is to consider decadence as aesthetic style and to place it in the urban cultural context of Shanghai. Viewed in this light, decadence was definitely one of the characteristic features of Shanghai modernist literature, both fiction and poetry. The inspiration certainly came from Europe, and the works of such figures as Baudelaire, Verlaine, Schnitzler, Wilde, and Beardsley were quite popular as they were introduced by Xu Zhimo, Shao Xunmei, Shi Zhicun, Ye Lingfeng, and others.

(Lee Leo Ou-Fan, 1994: 21)

En el prólogo de la edición china, Lee expresó que esta reflexión le surgió después de su lectura del libro de Matei Calinescu, que tomó como base teórica. No obstante, le parecieron insuficientes los conceptos propuestos por este autor rumano al considerar sus conclusiones inconsistentes con la poesía y las novelas modernas chinas. A Calinescu le inspiró especialmente la comprensión de la Modernidad, cuyo trasfondo común con la literatura moderna occidental es la cultura urbana, de donde parte Lee para su búsqueda de respuestas sobre la modernidad literaria china en la ciudad Shanghai. Su investigación es de gran trascendencia porque pone de relieve con argumentos convincentes la retroalimentación existente entre la ciudad y la literatura, sobre qué efectos produce la civilización material en la modernización de los textos literarios y por qué la estética tradicional china se dispersaba hacia el campo y la vida rural. Asimismo, ha confirmado el hecho contundente de que existe una gran recepción de influencias de escritores europeos, principalmente del Simbolismo francés, por parte de los autores chinos.

Su trabajo puede ser considerado como una contribución al conocimiento en profundidad del planteamiento bipolar *Haipai* (Escuela de Shanghai) y *Jingpai* (Escuela de Beijing), que se desarrollaron, con sus contrastes, paralelamente en las dos ciudades más grandes de aquel momento, Shanghai y Beijing. En Shanghai existía una gran atmósfera comercial y de desarrollo urbano, ciudad representante de lo más avanzado en el proceso de la occidentalización; por el contrario, Beijing como capital del país, había

sido el centro político y cultural más importante durante su larga historia y, como consecuencia, se destacaba un ambiente más conservador y tradicional, cuyo proceso de modernización fue más lento en comparación con Shanghai. Por lo tanto, se ha establecido una relación contrastiva en la cual *Haipai* se vinculaba con la ciudad y *Jingpai* con el campo, aunque el segundo es menos uniforme que el primero. Si consideramos que el Modernismo es exclusivamente de procedencia occidental, los textos de *Haipai* resultarán más acomodados con esta visión; *Jingpai* representa parte importante en la conceptualización del Modernismo chino. Como defensora de *Jingpai*, Shih Shumei define este estilo como “escritura cultural”, muy diferenciado del *Haipai*, aunque también posea el espíritu del cosmopolitismo (Ji y Yu, 2017: 78).

Definir un movimiento literario desde el punto de vista historiográfico es construir una “invención”: «nos lo “inventamos” para, de esta forma, lograr que nos sea más comprensible y que nos resulte más convincente» (González del Valle, 2002: 22). La teoría del Modernismo procede de los estudios angloamericanos, pero en China existía otra implicación de la serie de sinónimos con que se globalizaba todos los elementos de esta literatura, pero otorgando un mayor énfasis a las obras más realistas. En una cultura como la china, influenciada profundamente por la ideología confuciana, la literatura poseía la prioridad de función política al transmitir moralidades, idea esta, a decir verdad, que seguía teniendo su importancia en las producciones literarias durante la época reseñada. Se solía usar el término “Nueva cultura” para periodizar el lapso comprendido entre 1917 y 1949, sintagma que fue sustituido paulatinamente por el de “Literatura moderna” desde finales de la década de los 50 para clasificar dicho momento, usándose el de “Literatura contemporánea” para las creaciones posteriores, a pesar de que había voces que propugnaban usar este término sólo para la literatura de ruptura que se produjo después de los años 80. El concepto logró un nuevo significado al estar acorde con la propuesta de Mao Zedong surgida entre los años 30 y 40:

Basado en el análisis de la característica política, económica y cultural china moderna, se estableció una vinculación directa entre el proceso político social y el proceso literario, por lo que el marco de la periodización literaria se basó en la función social y política de la literatura.

(Hong Zicheng, 2014: 12)

Así pues, la idea consistía en utilizar la literatura con fines revolucionarios. Se concebía que la “Nueva cultura” debía de estar acorde con las producciones que representaba la “Nueva revolución democrática”. Por tanto, la “Literatura de izquierdas”, encarnada en estos principios, estaba caracterizada por el realismo y el socialismo, y se acabó institucionalizando en un único canon que contó con el impulso del poder y acabó reprimiendo el desarrollo de otros tipos más liberales, hecho que durará hasta la década de 1980 con la finalización de la Revolución Cultural. Ocurrió, por lo tanto, que el Modernismo europeo no fue el movimiento literario predominante en China, aunque sus logros y su trascendencia fueran relevantes. La contradicción y el conflicto sobre si la literatura es un arte puro o debe servir como herramienta para la función política ha sido el debate eterno para los intelectuales chinos. El autor de *Discurso Poético del Mundo*, Wang Guowei, reclamaba lo siguiente:

The historian Sima Qian once attributed the flourishing of intellectual activities in his time, during the reign of Emperor Wu of the Han Dynasty, to the pursuit of wealth and rank. I would argue, however, that all learning, except philosophy and literature, can be inspired by wealth and rank. Why? All scientific enterprises aim, directly or indirectly, for utilitarian goals. That is why they never run counter to prevailing societal and political concerns. But when a new worldview or view of human existence emerges, more often than not it conflicts with prevailing societal and political concerns. If philosophers take the concerns of government and society as their own, disregarding in the process the question of truth, what they do is no longer genuine philosophy. That is why, in taking on the task of the defense of religion, medieval European philosophy suffered such enormous indignity. That is why Schopenhauer denounced the academic philosophers of Germany. The same holds true for literature. “Bread and butter” literature can never be literature.

(Denton (ed.), 1996: 90)

A pesar de la gran fuerza política que interfería constantemente en la literatura, existía un grupo de autores liberales, como Wang Guowei, que mostraban su lealtad al arte por el arte, ya que consideraba que la literatura no debería convertirse en víctima de la política. Aunque algunos autores acabaron cambiando su visión literaria, su entorno social no les permitía un amplio despliegue de estas ideas debido a que la guerra tenía otros requerimientos más urgentes. Sus esfuerzos corrían el riesgo de ser ignorados. Por ejemplo, las obras verdaderamente populares, según cantidad de ediciones de las que

gozaron, no eran las de Lu Xun y sus seguidores, sino las narrativas amorosas y otras obras de diversión, así también como las de la “Escuela de patos y mariposas” (鸳鸯蝴蝶派), las de la “Escuela de sábado” (星期六派), las “Novelas de artes marciales” (武侠小说), etc. La creación y la difusión de estas obras se empezó a complicar al estallar la guerra, aún más después de la guerra. Wang David Der-Wei comentaba en la introducción que escribió para la tercera edición del *A History of Modern Chinese* de Hsia Chih-tsing, fue publicado por primera vez en 1961, pionero como manual de la historia literaria china moderna en inglés que cubre muchos grandes autores, que hubo autores que fueron censurados, criticados e incluso torturados posteriormente en la Revolución Cultural:

It should be recalled that in the 1950s, when both Communist and Nationalist parties were rewriting literary as well as national histories, Hsia was one of the very few critics able to discuss Chinese fiction from an angle which was dictated by neither the Right nor the Left. When the *History* was at last published, most of the veteran writers covered by Hsia had either stopped writing or had fallen into disgrace as a result of a series of power struggles and movements, while the more devastating Great Cultural Revolution was yet to come. In Taiwan, the *History* could also be treated as an account of forbidden books since, with few exceptions, the writers covered had been banned for disseminating ideologically dangerous ideas; these bans were not officially lifted until 1989, when the Nationalist government finally abolished martial law. Meanwhile, in the 1960s and 1970s, when many overseas scholars and students were enthusiastically applauding the Great Cultural Revolution, Hsia sometimes seemed a lonely figure, stubbornly maintaining beliefs that had been left behind by the movement of history. It was not until after the death of Mao that some of his apologists came to learn what was meant by “historical necessity”: censorship, humiliation, rectification, purges, exiles, incarceration, suicides, madness, and executions— or worse, joining the evil carnival, and censoring, humiliating, rectifying, purging, exiling, incarcerating, sickening, and murdering one’s former friends and literary comrades. Hsia’s “arrogant” observations in the *History* proved to be all too foresightful.

(Wang David Der-Wei, 1999: xxviii-xxix)

Estas obras censuradas por la ideología política, una vez finalizado este periodo, volvieron a salir a la luz para ejercer una gran influencia en una generación de jóvenes,

allá por los años 80, fascinados por los poetas de estilo más oscuro y alejados del estilo dominante:

Modernism may have spent its force as a literary movement, but there are still repercussions. The on-going debate in China over “obscure poetry” and the stream-of-consciousness technique in fiction is a case in point. Listening to the arguments for or against, one sometimes gets the feeling that the Chinese seem never to have known modernism. Yet that is not the case. For quite a few Chinese writers, modernism was once a direct, intimate experience.

(Wang Zuoliang, 2015:90)

#### **2.1.1.2. El Modernismo literario español**

Algo semejante a lo que hemos expuesto sucede con la Literatura española de esta época. El concepto más tradicional sobre el Modernismo es el que tiene sus bases en la procedencia y tendencia simbolista francesa, una continuación del romanticismo (como lo definía Emilia Pardo Bazán). Sin embargo:

El concepto inglés «Modernismo» mal reemplaza lo que encierra el extendido y actual de vanguardia que además, como se sabe, surge en los años liminares del siglo XX como concepto crítico para denominar un conjunto de nuevas tendencias artísticas contrarias a la tradición y al decadentismo decimonónico que en España representaba el siempre denominado Modernismo. Esta diferencia anglosajona crea, pues, una dificultad; pero es un problema estrictamente limitado a esa cultura.

(Pérez Bazo (ed.), 1998: 11)

La crítica angloamericana ejerce desde la segunda mitad del siglo XX, como no puede ser de otra forma, bastante influencia en los críticos literarios españoles. Además, una razón para esto podría ser que hace situar el Modernismo español como un fenómeno universal para no aislarlo como corriente, aunque muchos no estén de acuerdo porque esta tendencia en la literatura española posee sus propios matices. Señala González del Valle (2002: 25) que

al actuar de esta manera, la crítica tradicional hispánica de nuestro Modernismo no sólo consigue marginar las obras de esta época, sino que a veces confunde al lector pues le lleva a distinguir entre lo que tradicionalmente ha sido denominado Modernismo y vanguardia sin que se dé cuenta, aparentemente, de que ambas cosas, aunque con matices diferentes, son en última instancia parte de la misma modernidad.

Por ejemplo, Mainer (2010: 1) prefiere utilizar dos conceptos en interrelación para intentar definir la Literatura española de estos primeros 40 años: la *modernidad* y el *nacionalismo*:

La intención manifiesta del campo de palabras que agrupa *moderno-modernidad-Modernismo* denota un propósito de cambios morales, sociales, políticos y estéticos, llamados a extinguir las situaciones precedentes. Es un término que nos habla de mutaciones tanto como el ámbito *nación-nacionalismo* nos sugiere una pretendida continuidad de fondo, más allá de las contingencias y las novedades. Entre nosotros, sin embargo, fueron bastantes ingredientes del *nacionalismo* los que —hacia 1900— se asociaron a la buena nueva *moderna*: la necesidad de un acercamiento a los usos y prácticas de Europa, la ruptura con las pervivencias de lo decimonónico, la incomodidad y el distanciamiento de la imagen tradicional de una España no moderna pero muy atractiva, tal como había sido forjada por el romanticismo foráneo.

El significado de estas tres palabras, “moderno”, “modernidad”, “modernismo”, aunque todas posean el sentido de lo novedoso, difieren entre ellas: “moderno”, si se lo toma como adjetivo, indica “contrapuesto a lo antiguo o a lo clásico y establecido”, que ha sido muy aplicado para periodizar la historia de todas las ciencias, por ejemplo, en el caso de “Edad Moderna” en el ámbito de la literatura, como hemos dicho, lo convencional es situar su comienzo con el Renacimiento, por lo que es una palabra generalizadora; en cuanto a “modernidad” indica “cualidad de moderno”; “modernismo” especifica el movimiento literario, “movimiento literario iberoamericano o español surgido a finales del siglo XIX y caracterizado por un lenguaje poético evocador y por una temática que busca la sublimación de la realidad”, “conjunto de tendencias de la literatura y del arte del primer tercio del siglo XX que supone una renovación y un rechazo de la estética decimonónica”, “movimiento artístico, principalmente arquitectónico y decorativo, surgido a finales del siglo XIX y que da lugar a una nueva estética basada en la inspiración



en la naturaleza y en la incorporación, a un tiempo, de novedades industriales” (DRAE, s.v. *Modernismo*). En un diccionario de literatura como el de Platas Tasende (2007: 425), por ejemplo, el “Modernismo” se refiere a una revolución literaria artística y espiritual de alcance en todo el mundo occidental y donde el Modernismo hispanoamericano quedaría englobado en él. Se puede deducir que el término “Modernismo” que adoptamos actualmente cubre una esfera más extensa de lo esperado tanto en relación con la Literatura china como en relación con la Literatura española.

Hay, sin embargo, críticos que difieren sobre la amplitud del concepto de Modernismo debido a un conjunto de bibliografía que se considera especialmente relevante para formalizar tiempos y espacios en relación con los movimientos literarios y que iremos mencionando posteriormente. Una elevada cantidad de ensayos críticos sobre el tema, escritos por los autores más leídos del momento, han sido recopilados por Ricardo Gullón en su libro monográfico *El modernismo visto por los modernistas* (1980), con el fin de «exponer el modernismo según sus protagonistas» (Ricardo Gullón, 1980: 26). José-Carlos Mainer (2010) también hizo una selección de «Textos de apoyo». Ocurre igual con la edición de Juan José Martín Ramos titulada *¿Qué es el Modernismo?: la encuesta de El Nuevo Mercurio seguido de los voceros del Modernismo por Antonio de Valmala* (2016). Todo esto parece ofrecer un estudio coherente que permitiría determinar nuestro estudio a “un concretísimo periodo”. Según Díaz-Plaja, crítico que fue clave para consolidar una contraposición de estudio entre el Modernismo y la Generación del 98, se pretende dividir en dos grupos a los escritores españoles coetáneos.

Este planteamiento bipolar no fue una novedad absoluta, surgió en los años treinta en los que Díaz-Plaja llevó a cabo semejante distinción que acabó plasmando en un libro titulado *Modernismo frente a Noventa y Ocho*, que ya era polémico por su mismo título. Pero el éxito del libro fue sorprendente y, desde la primera publicación en 1951, ha sido objeto de numerosas reediciones. Precisamente, el autor, en el prólogo de la edición de 1979, afrontó la cuestión apuntando a algunas voces escépticas sobre semejante distinción que reproducimos a continuación por ser las más representativas. Por ejemplo, Juan Ramón Jiménez criticaba que el Modernismo se debería tomar como una actitud, una época, una «moda estética», y para Laín Entralgo el concepto Noventa y Ocho era más vasto que Modernismo, que se subordinaba a este primero. Para Dámaso Alonso, «el Modernismo es ante todo una técnica; la posición del 98 —digámoslo en alemán, para más claridad—, una *Weltanschauung*» (*apud* Díaz-Plaja, 1979: XXVIII). Díaz-Plaja

estableció dos grupos por coherencia espiritual tomando a Nietzsche como mentor para el Noventa y Ocho y a Verlaine para el Modernismo. Así pues, de modo esquemático:

	Como héroe adorado por su época	Como mentor que señala el camino	Como organizador que se coloca a la cabeza
Del NOVENTA Y OCHO	Larra	Nietzsche	Unamuno
Del MODERNISMO	Poe-Baudelaire	Verlaine	Rubén Darío

(Díaz-Plaja, 1979: 184)

Con lo que respeta a esta clasificación, hay que suponer un conflicto entre dos espíritus: el arte puro y el arte impuro. Uno se preocupa de la ética y el otro de la belleza, ya que este último «se dirige a la consecución de un arte cada vez más complejo, refinado y orientado hacia la sensación» (Díaz-Plaja, 1979: 11). En resumidas cuentas:

Modernismo *versus* 98 es una oposición fundada en criterios estéticos/sociológicos. Y paralelamente a esta oposición surge aquella de marginal-rechazo/central-integración: Modernismo (femenino, extranjero, enfermo, extrovertido, estético, evasión, romanticismo...); generación de 1898 (masculino, nacionalista, racionalista, introvertido, ético, patriotismo, criticismo, naturalismo...).

(Romero López, 1998: 54)

Para el propio crítico Díaz-Plaja (1979: 80), «el Modernismo está en la linde opuesta de cualquier pedagogía, patriótica o moral. Su instrumento expresivo es, como ya sabemos, la sinceridad». Para Ramón Jiménez, el Modernismo fue «un gran movimiento de entusiasmo y libertad hacia la belleza» (*apud* Litvak, 1981: 12). Igualmente, expresa Schulman (2002: 12) que «los modernistas agregaron códigos estilísticos revolucionarios que marcaron sus textos y los separaron de las rutinarias expresiones académicas anteriores». Todavía se especifica en muchos manuales que el Modernismo está plasmado por una tendencia monolítica limitada por un lenguaje refinado y por la presencia constante de algunos materiales especiales como las flores, las

especies animales, el espacio exótico y lujoso, la princesa, etc. Ya Lily Litvak advirtió de que habría que corregir esta cantinela:

El Modernismo está ahora en un proceso de revaluación, aún más, se está popularizando, y, como varios movimientos artísticos y literarios del fin de siglo europeo, se está poniendo de moda. Es interesante este nuevo interés por un movimiento que a menudo ha sido deformado por la crítica, que lo ha reducido a un arte decadente de cisnes, lirios y lánguidas doncellas prerrafaelistas. Ahora, mucho más que antes, se le ha vuelto a situar en una justa perspectiva que da relieve a su originalidad e importancia.

(Litvak, 1975: 11)

¿Serán, acaso, estas características asimiladas desde los textos de Rubén Darío? El autor nicaragüense ha sido señalado como el mentor o como el máximo representante del Modernismo en lengua española. El Modernismo español, recordemos, posee un estrecho vínculo con el hispanoamericano: «Analizar qué cosa hubiera podido ser del Modernismo español si no hubiese existido la influencia hispanoamericana» (Díaz-Plaja, 1979: 271). *Azul* se publicó en 1888, *Prosas profanas y otros poemas* en 1899, y entre ellas se produjo la llegada del autor a España en 1896, que es cuando empezó realmente a ejercer gran influencia en los autores españoles. El autor desarrolló un aspecto importante para la renovación literaria a través de la exploración del colorismo. El azul se considera el color más destacado de la herencia del Simbolismo francés, el amarillo es especialmente simbólico para Juan Ramón Jiménez, así también como los colores ocres en la obra de Antonio Machado. El aire parnasiano en Rubén Darío es evidente desde su primera publicación:

Leídas las páginas de *Azul*..., lo primero que se nota es que está usted saturado de toda la más flamante literatura francesa: Hugo, Lamartine, Musset, Baudelaire, Leconte de Lisle, Gautier, Bourget, Sully-Prudhomme, Daudet, Zola, Barbey d'Aurevilly, Catulle Mendes, Rollinat, Goncourt, Falubert, y todos los demás poetas y novelistas han sido por usted bien estudiados y mejor comprendidos.

(Valera, 1984: 12)

Su entusiasmo contagioso dio a conocer de forma muy llamativa a las grandes figuras francesas de este movimiento en España, si bien nuestros autores españoles ya

habían tenido y mostrado admiración por ellos, —habían sido tratados por Clarín, Azorín y Valera, al igual que los hermanos Machado y Juan Ramón Jiménez, por ejemplo, que tuvieron contactos directos e indirectos con los simbolistas franceses durante su estancia en París—. Es de destacar que, según señala Romero López (1998: 60-70), «la mayor parte de los artistas españoles de finales de siglo hablan el francés, considerada la lengua culta y de enseñanza obligatoria. El acceso que tenían a textos franceses podía ser directo». Esto también había sido confirmado por Juan Ramón Jiménez: «nosotros leímos a Verlaine antes que lo leyera Darío. Le conocimos directamente en los originales» (*apud* Ferreres, 1975: 64).

Los textos rubendarianos destacan por su gran originalidad: «ni es usted romántico, ni naturalista, ni *neurótico*, ni decadente, ni simbólico, ni parnasiano. Usted lo ha revuelto todo: lo ha puesto a cocer en el alambique de su cerebro, y ha sacado de ello una rara quintaesencia» (Valera, 1984: 12). La adaptación singular de ideas encarnadas en castellano y su técnica lingüística fue trascendente. A modo de ejemplo, *Alma* de Manuel Machado, publicado en 1900, podría considerarse una fusión de influencias del Simbolismo francés y de las ideas estilísticas rubendarianas. También se encuentran resonancias en varios versos de Valle-Inclán, manifestados por la asimilación tanto de los temas como del «vocabulario ocultista de raigambre rubendariana», como bien se muestra en su poema «Rosa métrica» y «La tienda del herbolario», que recuerdan al estilo de Baudelaire (Valle-Inclán 2017b: 15-16). De igual modo, inspiró posteriormente a Lorca: «Con Rubén, y en una buena medida a través de Rubén, Lorca asimiló la lección de los grandes simbolistas franceses: Baudelaire, Rimbaud, Verlaine y Lautréamont, que resuenan, en algunos casos de manera muy nítida, en los primeros textos lorquianos» (García Posada, 2004: 11).

En una carta que escribió Amado Nervo a Enrique Gómez Carrillo en 1910 titulada «El Modernismo», se puntualiza lo siguiente:

Hemos creado nuevas combinaciones, nuevos regímenes; hemos constituido de una manera inusitada, a fin de expresar las infinitas cosas inusitadas que percibíamos. [...]

Esos hombres se han llamado en la cultura francesa Verlaine, Mallarmé, Moréas, Regnier, Rimbaud, Francis Jammes, (los flamencos Rodenbach, Maeterlinck, Verheeren, etc.); en la cultura italiana, D' Annunzio; en la cultura hispanoamericana, Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Enrique Gómez Carrillo, Valle Inclán, los

Machado, Villaespesa, José Juan Tablada, Salvador Díaz Mirón y Luis G. Urbina (en su última forma), Guillermo Valencia, Julián del Casal, José Asunción Silva, etc. Se les ha apodado «modernistas». Bueno, lo mismo da un nombre que otro.

(Barrios y Barrios, 2015: 432)

Por lo expuesto se muestra que hubo una vinculación estrecha entre el Modernismo español y el Simbolismo francés: «El Modernismo es un movimiento literario español que surge, entre otras causas, como fruto de la dispersión por Europa del Simbolismo francés» (Romero López, 1998: 57). Este hecho se ha estudiado profundamente en: *L'influence française dans l'oeuvre de Rubén Darío* (1926); *La influencia de Verlaine en Antonio Machado* (1971) de Geoffrey Ribbans; *Verlaine y los modernistas españoles* (1975) de Rafael Ferreres; *Manuel Machado y los poetas simbolistas franceses* (1975) de Gillian Gayton; y más recientemente, *La canonización del diablo: Baudelaire y la estética moderna en España* (2002) de Luis T. González del Valle y *Valle-Inclán, novelista del Modernismo* (2005) de Darío Villanueva.

La distribución de autores en corrientes resulta, por lo tanto, según el influyente planteamiento bipolar entre el Modernismo y el 98, conflictivo ya que un mismo autor puede desempeñar ambas líneas integralmente. El caso más evidente es el de Valle-Inclán, que por costumbre se le clasifica como un miembro del 98, y a pesar del espíritu ético y crítico que poseía el autor, se destaca también por su otra tendencia de la búsqueda del arte más puro, “arte por el arte” (Teófilo Gautier, *apud* González del Valle, 2002: 50). En el mismo año en que se publica su libro más importante, el que le dio gran fama, *Sonata de otoño* (1902), se expresaba en estos términos:

Y ya dentro de mi alma, rosa obstinada, me río de todo lo divino y de todo lo humano y no creo más que en la belleza. Sobre todas las cosas bellas amo la música, porque es una fragancia de emoción... ¡Oh, la emoción! Un libro en donde todo —idea, sentimiento, ritmo, rima— sea entrañable y tibio, sin más decoración que la necesaria y sin palabrería. Odio el palacio frío de los parnasianos. Que la frase esté tocada de alma, que evoque sangre, o lágrimas, o sonrisa; que en el vocablo hay siempre un subvocablo, una sombra de palabra, secreta y temblorosa, un encanto de misterio, como el de las mujeres muertas o el de los niños dormidos... Poeta ultralírico, no creo, sin embargo, en lo sobrenatural; en mi obra he procurado únicamente hacer jardín y hacer valle; y entiendo que unos colores, unos sonidos,

unas claridades de esta vida son más que suficientes; las armonías, las melodías, he ahí todo. Dadme siempre una mujer, una fuente, una música lejana, rosas, la luna — belleza, cristal, ritmo, esencia, plata— y os prometo una eternidad de cosas bellas. He sido niño, mujer y hombre; amo el orden en lo exterior y la inquietud en el espíritu; creo que hay dos cosas corrosivas: la sensualidad y la impaciencia; no fumo, no bebo vino, odio el café y los toros, la religión y el militarismo, el acordeón y la pena de muerte; sé que he venido para hacer versos; no gusto de números; admiro a los filósofos, a los pintores, a los músicos, a los poetas, y, en fin, tengo mi frente en su idea y mi corazón en su sentimiento.

(*apud* Díaz Plaja, 1979: 76-77)

La trayectoria de la creación literaria de Valle-Inclán es rica y variada, el autor estaba experimentando con una constante renovación de la literatura. Los aspectos de la estética de la modernidad son más identificables en sus textos tempranos. Asomado por el espíritu cosmopolita como figura extraña, se considera uno de los autores coetáneos más tolerantes con el contexto multicultural que le ofrecía el momento: «don Ramón era, en el pleno sentido de la expresión, un hombre de su tiempo, abierto y receptivo a todo lo que de trascendental ocurría en el mundo que le tocó vivir, frente a la cerrazón y el ensimismamiento de otras colegas de su misma promoción, como Azorín —caso extremo—, Unamuno, Baroja incluso» (Darío Villanueva, 2005: 106). Comenta Ricardo Gullón (1980: 5-6) que:

A pesar del intenso esfuerzo crítico y de no escasas investigaciones en el pasado modernista, todavía ignorancias incomprensibles y extrañas confusiones enturbian el panorama. Este fenómeno es especialmente cierto en España, donde los daños inferidos a la comprensión del Modernismo se complicaron con la tardía invención azoriniana de la castellanizante, si no castiza, generación del 98. A partir de tal invención se ha intentado dividir en dos grupos a los escritores españoles, reservando el nombre de modernistas para los estetas y calificando de moralistas a los noventaiochistas. A medida que ha ido estudiándose el período con mayor seriedad, la barrera artificial tiende a desaparecer, y con ella la discriminación implícita en sus términos. Pues, para mencionar un ejemplo, ¿dónde situar a Valle-Inclán, esteta máximo ayer y adelantado hoy de la preocupación ética?

Darío Villanueva, por su parte, trata de situar el 98 dentro de un vasto contexto internacional y cosmopolita, el denominado *Modernism*. En contraste con la visión tradicional, limita el alcance únicamente a la renovación acaecida en Rubén Darío y sus seguidores:

El 98 se debe entender como la manifestación en España de una crisis internacional cuyo sentido depende en última instancia de la problemática general existente en torno a la modernidad. [...] debe ser complementada en clave de un *Modernism (o)* internacional, entendido como una de las referencias inevitables de la renovación literaria y artística propia de la transición entre el XIX y el XX y de la primera mitad de este último siglo.

(Darío Villanueva, 2005: 132)

De este modo, nos liberamos del obstáculo con que tropieza el acceso a una visión más general a través del comparatismo. De ser así, Valle-Inclán se puede relacionar impecablemente con Yeats, Gide, James Joyce, tal como ha mostrado Darío Villanueva (2005), de donde se desprende con claridad que la actitud moderna es más tolerante. «Este triple salto, generación-movimiento-período, permite acercarse al Modernismo español desde una perspectiva más amplia y confiada en la que no habría que rechazar o excluir a algunos artistas, ni a aquellas obras que no convengan para ofrecer una explicación coherente de los hechos» (Romero López, 1998: 62). Hoy la cuestión está superada: «En España, los autores de la Generación del 98 desarrollan una literatura cuyas características se engloban, aunque no siempre en la misma medida, dentro de este modernismo europeo, por lo que es necesario considerarlos en ese marco (como hacen ya los estudiosos más actuales) y olvidar la antiguamente defendida oposición entre noventayochistas y modernistas» (Platas Tasende, 2007: 426).

### 2.1.1.3. Recapitulación

#### *El decadentismo*

El concepto de Modernismo debería conceptualizarse como conjunto de tendencias literarias. El Modernismo español, según la crítica tradicional, se vincula estrechamente con el Simbolismo francés. Además, podemos considerar que ocupa un periodo de transición manifestado en la voluntad de renovar la literatura para amortiguar la crisis de la expresión de fin de siglo, y que se opone con especial énfasis al Realismo y al Naturalismo decimonónicos.

El Modernismo chino, por su parte, resulta aún más complejo de aclarar y describir por el hecho de estar inscrito en el contexto de la doble colonización de Japón y de Occidente. Por lo tanto, el proceso de la modernización literaria china implica la asimilación de modalidades y valores éticos occidentales, y la reforma se produce de un modo más radical e incluso de tintes violentos. Hubo una influencia fusionada de la cultura occidental tanto de su presente como de su pasado producida en el contexto muy complejo que conforman la crisis de la agresión capitalista y la resistencia a abandonar el dominio feudal interior. A decir verdad, a veces la imitación fue de carácter incondicional al estar los intelectuales comprometidos por salir de la crisis social y espiritual en que estaba sumida la sociedad china de cambio de siglo y, en cierto modo, estuvo carente de una reflexión profunda. Por ejemplo, advierte Hu Lancheng:

Los literatos de hoy hablan de ciencia, ignoran la naturaleza. Hablan de democracia, pierden la intelectualidad. Esto comenzó a partir del cuatro de mayo, pero fue aún peor después de la guerra. Primero se destruyó la belleza de la lengua china, seguida por la degradación moral, por lo que también se perdió la belleza de las líneas corporales y de las apariencias de las mujeres chinas. La teoría de la dureza y la flexibilidad en la civilización china había sido utilizada para describir el cuerpo humano durante miles de años, pero ahora ha sido sustituida por las líneas rígidas occidentales. Todo el proceso de esta destrucción de una nación requeriría de entre ciento cincuenta a trescientos años en la historia pasada. Pero ahora lo han logrado en solo 30 años mediante la televisión, la radio, las revistas, los periódicos y las escuelas estadounidenses. ¿El escritor que escribe novelas o poemas hoy ha notado que las expresiones de líneas y apariencias corporales de los personajes se han convertido en modelos occidentales?

(Hu Lancheng, 2003: Posición en Kindle 336-337)



Esto que escribió Hu Lancheng (1906-1981) en 1977 pertenece a su libro *Historia de la Literatura china* dolido quizá por la imitación sin crítica que hicieron los autores chinos de los modelos occidentales. Las observaciones de Hu Lancheng son más perspicaces tal como se muestra en el siguiente párrafo:

Aparte de la escuela de Platón, la literatura occidental moderna de los pequeños burgueses urbanos se compone de tres contenidos: 1. El orden de la física, incluido los métodos de descripción tridimensional, proyecciones y estadística; 2. Los sentimientos del contacto físico carnal, incluido el análisis de la vitalidad y de la psicología con los comportamientos; 3. Las emociones de tristeza, incluidas las descripciones de deseos extraños y de ruptura. Estos temas son en sí mismos necesidades. Sin embargo, lo que imita el mundo literario chino ahora es precisamente este tipo de literatura occidental.

(Hu Lancheng, 2003: Posición en Kindle 457-458)

Según Hu Lancheng, la esencia de la literatura china proviene de la cristalización de la naturaleza en la obra. Hu sintetiza la literatura china clásica en cuatro características principales que la distinguen de la literatura occidental: el agradecimiento a la naturaleza; la fidelidad al poder; la diversión<sup>131</sup>; y, por último, una tendencia a plasmar los opuestos<sup>132</sup>. Todo esto se interrumpe con la modernización y la occidentalización.

Como decimos, la cultura urbana se considera un aspecto importante para el Modernismo chino y constituye por sí misma ya un ambiente exótico de carácter occidental. Existía en este espacio una atmósfera decadente como resultado del contagio colectivo del Modernismo occidental ligado íntimamente con el erotismo, tal como la manifestación de la depresión sexual, la fantasía del cuerpo femenino, el contacto carnal, etc., y así como también los sentimientos del vacío, la soledad y la melancolía que trajeron el materialismo de la cultura urbana que lleva a cabo una exploración constante del

---

<sup>131</sup> La justificación de esta característica, según Hu Lancheng, es que a la nación china le gusta divertirse. Se divierte trabajando, como queda bien reflejado en los 300 poemas de *Libro de las odas*; el teatro chino clásico es más divertido que el de Occidente; predomina en la poesía china clásica los temas del viaje entre la naturaleza para regocijo de los sentidos, etc.

<sup>132</sup> Aquí significa la creación. Por ejemplo, Li Bai y Su Shi eran autores que se oponían al mundo de la vida real, pero que disfrutaban tanto de este mundo como del otro mundo imaginado de los dioses. Otro ejemplo ilustrativo es la descripción del monstruo, que no es necesariamente un ser malo y feroz, sino que puede ser amable, por ejemplo, el rey mono en *Viaje al Oeste*.

individualismo que queda reflejada técnicamente en el uso de los monólogos, la memoria, la autobiografía, el tiempo cíclico y un largo etcétera.

Evidentemente, el Modernismo literario español está constituido como una más de las partes que conforman el Modernismo occidental. Los autores españoles que habían vivido en esta época preferían tomar dicho concepto para designar los años en que tuvieron lugar diversos movimientos y así no destacar una escuela determinada. Pero se puso de relieve que el Modernismo «se emplea hoy más comúnmente para designar un movimiento de transición nacido a raíz del difunto decadentismo» (Ugarte, *apud* Martín Ramos (ed.), 2016: 43). En el artículo «El Modernismo en España y América» publicado en marzo de 1907, M. D. Nordau expuso que era

una corriente que lleva a los autores jóvenes a una imitación deplorablemente servil de los penúltimos, amanerados y ridículos *dandys* literarios franceses. [...] He aquí la razón de que el excelente señor Rubén Darío se dedique aún a salmodiar las letanías de un misticismo a lo Verlaine, como si esta inocente manía fuese *le dernier cri*, y que otros retrocedan al diabolismo de Baudelaire que ha alegrado las *neiges d'antan* o al catolicismo extático, inconexo y pornográfico de Huysmans que entra también en la categoría de las viejas lunas. No obstante, si es absolutamente precisa una definición, diremos: «El Modernismo es la importación en España de modelos franceses, que ya no están de moda en Francia».

(Martín Ramos (ed.), 2016: 37)

A modo ilustrativo, nos encontramos novelas como *El árbol de la ciencia* (1911) de Pío Baroja, donde se hace hincapié sobre el ambiente decadente del Madrid de 1890, así como se resaltan las diversiones, los vicios, la prostitución, etc. En la novela se alude a la influencia de modelos franceses, por ejemplo, en la plasmación del personaje Julio Aracil:

A Julio le molestaba todo lo que fuera violento y exaltado: el patriotismo, la guerra, el entusiasmo político o social; le gustaba el fausto, la riqueza, las alhajas, y como no tenía dinero para comprarlas buenas, las llevaba falsas y casi le hacía más gracia lo mixtificado que lo bueno. [...]

Con su sentido previsor de hormiga, calculaba la cantidad de placeres obtenibles por una cantidad de dinero. Esto constituía una de sus mayores preocupaciones. Miraba los bienes de la tierra con ojos de tasador judío. [...]

Julio leía novelas francesas de escritores medio naturales, medio galantes; estas relaciones de la vida de lujo y de vicio de París le encantaban.

(Pío Baroja, 2001: 64-65)

Otra alusión sobre esta influencia se encuentra en el epígrafe titulado «Sexualidad y pornografía», donde se revela de forma irónica que en la librería del pueblo lo único que se vendían eran «novelas a estilo francés; novelas pornográficas, torpes, con cierto barniz psicológico hechas para uso de militares, estudiantes y gente de poca mentalidad» (Pío Baroja, 2001: 216). Estos temas chocaban con la fuerte moral católica. El autor concluye con la siguiente reflexión:

—Qué paradoja ésta de la sexualidad— pensaba Andrés al ir a su casa—. En los países donde la vida es intensamente sexual no existen motivos de lubricidad; en cambio, en aquellos pueblos como Alcolea, en donde la vida sexual era tan mezquina y tan pobre, las alusiones eróticas a la vida del sexo estaban en todo.

Y era natural; era en el fondo un fenómeno de compensación.

(Pío Baroja, 2001: 216-217)

Esta narración de Pío Baroja tiene un carácter semiautobiográfico, con un narrador parcial de tercera persona que solo da a conocer los sentimientos interiores de un único personaje, con un desarrollo lineal de la trama. A este respecto, todavía se observa un cierto aspecto conservador donde se producen, a pesar de la recreación estética del lenguaje, descripciones fieles de la sociedad que le tocó vivir (aunque narra la historia de forma retrospectiva con un marco de referencia entre 1887 y 1896, casi veinte años de distancia en cuanto a la fecha de publicación). Explica Darío Villanueva:

Aquellos escritores, entre los que se cuentan también Baroja, Unamuno y Azorín, que pusieron en solfa la omnisapiencia y la omnipresencia del autor-narrador decimonónico; que multiplicaron los espacios y los tiempos, simultáneos o sucesivos, de la narración, así como sus protagonistas; que destruyeron la coherencia del personaje, o consagraron la subjetividad de su punto de vista como enfoque exclusivo del mundo novelístico; y que no dudaron, incluso, en arrumbar con el carácter preceptivamente novelesco —es decir, novedoso e incluso peregrino— de la trama narrativa, reemplazándolo con la exaltación trascendente de la cotidianeidad.

(2005: 53)

Parecería que nos conducíamos hacia la muerte de la novela (Villanueva, 2005: 53), al igual que ocurre con *Of Human Bondage* (1915) de W. Somerset Maugham o *The Great Gatsby* (1925) de F. Scott Fitzgerald, etc., que comparten entre sí características similares desde el discurso narrativo y los temas y motivos del decadentismo.

Estas técnicas narrativas y los temas resaltados también fueron asimilados por los autores chinos. Yu Dafu se conoce como el primer y más influyente autor chino del decadentismo. 《沉沦》 [La decadencia] es una colección de relatos breves escritos por él que fue publicada en 1921 y que conmocionó ciertamente en el mundo literario chino del momento, suscitando muchas críticas tanto de carácter negativo como positivo. Los relatos muestran una alta dosis de erotismo explícito, prácticamente pornográfico, en el que se narran las vivencias de un joven torturado por la voluptuosidad y las conductas secretas íntimas del voyeurismo y de la masturbación. Su desprecio absoluto a la moralidad social imperante fue atacada ferozmente y de inmediato por los literatos e intelectuales de la época.

La influencia de la literatura y del arte extranjero es obvia en sus relatos. El autor pone en boca de su protagonista poemas y canciones de autores extranjeros constantemente, de autores como Wagner, Ernest Dowson, Wordsworth, Emerson, Thoreau, Heine, Gogol, James Thomson, Leopardi, Goethe, Wilde, Verlaine, etc. Además, las citas suelen estar en su lengua original, inglés o alemán, sobre todo, y parte de estas citas forman parte de la temática de los monólogos del protagonista. También hay alusión a las novelas amorosas francesas, sin la cual no podemos entender la realidad textual del protagonista.

Entre sus relatos, 《银灰色的死》 [«La muerte gris plateada»], por ejemplo, hay algunas notas en inglés que se publicaron al mismo tiempo que la obra en el periódico 《时事新报》 [Noticias actuales] en la parte 《学灯》 [Luz de estudio] el 7 de julio de 1921 (la publicación fue por entregas de 17 a 13 de julio del mismo año). De estas notas se deduce que la obra está inspirada en Ernest Dowson, representante del decadentismo inglés:

The reader must bear in mind that this is an imaginary tale after all, the author can not be responsible to its reality. One word, however, must be mentioned here

that he owes much obligation to R. L. Stevenson's *A Lodging for the Night* and the life of Ernest Dowson for the plan of this unambitious story.

(Yu Dafu, 2012: 1)

Dicho cuento se divide en tres partes, “Arriba”, “Medio”, “Abajo”, y se caracteriza por una estructura fragmentaria, recalcando el subjetivismo y preocupado excesivamente por las sensaciones del protagonista. La historia se narra en forma de autobiografía de ficción, y el personaje es mujeriego, débil, flaco, demente y lleva una vida decadente, incapaz de controlarse:

Su estado de vida reciente es diferente al del pasado. Desde finales de octubre hasta hoy día, dos meses, todos los días llevaba una vida donde el día y la noche se intercambiaban, iba a muchas tabernas para beber. En las tabernas de Tokio, solían ser las jóvenes casadas de entre dieciséis y dieciocho años las sirvientas. Él sabía que lo único que querían era su dinero y que por eso estaban dispuestas a hacerle caso y a jugar con él. Sin embargo, cuando bajaba el sol, no podía quedarse en casa. A veces quería cambiar este mal hábito e ir deliberadamente a la biblioteca a buscar los libros que le gustaría leer. No obstante, cuando encendían las luces, sus oídos oían de repente una variedad de canciones tristes. En su nariz, llegaba una mezcla de olor de maquillaje de mujer, aceite de sésamo, pescado y carne hirviendo, tabaco y alcohol. Entre las líneas de su libro, de repente aparecía una cara roja y blanca. Un par de ojos glamurosos que se expandían poco a poco. Los labios, como los capullos del rosal, se abrían gradualmente, se mostraban dos hoyuelos. Una fila de dientes magnéticos también. Cerraba los ojos, en su mente, aparecían muchas mujeres jóvenes sentadas en la sombra de la luz roja, sonriendo levemente. Algunas le miraban con ojos entrecerrados, algunas inclinaban la cabeza, algunas estaban quitándose la ropa de arriba a abajo, algunas extendían sus manos tiernas y blancas como la nieve hacia su cuerpo. En ese momento, siempre, sin darse cuenta, corría detrás de la mano grácil, como cuando estaba soñando, y salió de la biblioteca. Cuando estaba sentado junto a un cuerpo cálido y tierno brazo con brazo, sabía que ya no estaba en la biblioteca.<sup>133</sup>

---

<sup>133</sup> «他近来的生活状态，比从前大有不同的地方，自从十月底到如今，两个月的中间，他每昼夜颠倒的，要到各处酒馆里去喝酒。东京的酒馆，当炉的大约都是十六八岁的少妇。他虽然知道她们是想骗他的金钱，所以肯同他闹，同他玩的，然而一到了太阳西下的时候，他总不能在家里好好的住着。有时候他想改过这恶习惯来，故意到图书馆里去取他平时所爱读的书来看，然而到了上灯的时候，他的耳朵里，忽然会有各种悲凉的小曲儿的歌声听见起来。他的鼻孔里，也会脂粉，香油，油沸鱼肉，香烟醇酒的混合的香味到来。他的书的字里行间，忽然会跳出一个红白的脸色来。一双迷人的眼睛，一点一点的扩大起来。同蔷薇花苞似的嘴

El protagonista huye del mundo real embriagado por el alcohol, oscilando entre lo onírico y lo real, recobrando la conciencia cuanto tiene contacto carnal con las mujeres, y esto parece ser su única forma de encontrar su ser y la razón de la existencia. Existen dos planos conformados por el cuerpo y el espíritu.

Su otro relato, 《沉沦》[«La decadencia»], que coincide con el nombre de la colección, le dio gran éxito y fama como escritor, y desde entonces sus obras se convirtieron en auténtico objeto de consumo. La historia narra cómo un estudiante chino en Japón (la sospecha de ser su autobiografía es ineludible), joven paciente hipocondriaco, con tendencias a la represión sexual, melancólico, con trastornos personales, como su temor a sufrir humillaciones, encuentra la razón de su ser en las debilidades de su patria. Esta vinculación entre el deseo sexual y el patriotismo produce un efecto en la sublimación del pensamiento y, asimismo, se racionaliza el erotismo. En efecto, la teoría del análisis psicológico freudiano, el existencialismo de Nietzsche y el vitalismo de Bergson se consideraban como buenas promesas para la modernidad (Shih Shumei, 2012: 77). Todo esto queda reflejado en Yu Dafu: el mismo “yo” se considera como Zarathustra; su deseo sexual es inexplicable desde la naturaleza del ser humano:

Sin embargo, cuando le surgía este malvado pensamiento, su inteligencia fue inútil, su conciencia también quedaba paralizada, las doctrinas aprendidas desde pequeño como “todo lo que tenemos es dado por nuestros padres” o “no puede haber ningún daño”, simplemente no podían ser consideradas. Después de haber cometido su pecado, se sentía profundamente arrepentido, decía con ira que la próxima vez ya no cometería el mismo pecado, pero a la hora del día siguiente, todo tipo de ilusiones llegaban de nuevo a sus ojos. Las herederas de Eva que solía ver venían desnudas para atraerle. Las siluetas de “madams” maduras en su cerebro eran para él más atractivas que las de las vírgenes. Después de estar deprimido, en lucha, al final, tenía que ser el prisionero de ellas.<sup>134</sup>

---

唇，渐渐儿的开放起来，两颗笑靥，也看得出来了。洋磁似的一排牙齿，也看得出来了。他把眼睛一闭，他的面前，就有许多妙年的妇女坐在红灯的影里，微微的在那里笑着。也有斜视他的，也有点头的，也有把上下的衣服脱下来的，也有把雪样嫩的纤手伸给他的。到了那个时候，他总会不知不觉的跟了那只纤手跑去，同做梦的一样，走了出来。等到他的怀里有温软的肉体坐着的时候，他才知道他是已经不在图书馆内了。」

<sup>134</sup> «然而到了这一邪念发生的时候，他的智力也无用了，他的良心也麻痹了，他从小服膺的“身体发肤”“不敢毁伤”的圣训，也不能顾全了。他犯了罪之后，每深自痛悔，切齿的说，下次总不再犯了，然而到了第二天的那个时候，种种幻想，又活泼泼的到他的眼前来。他平时所看见的“伊扶”的遗类，都赤裸裸的来

La historia de la colección de Yu Dafu suelen tener lugar en Japón o en China, y la pornografía tiene distintas funciones según cambia el contexto. Advierte Shih Shumei (2012: 131) que en el contexto chino la audaz descripción de la frustración sexual es, en gran medida, una reclamación hacia el severo código moral tradicional de reprimir el deseo sexual; en el contexto japonés, sin embargo, la frustración sexual implica la debilidad nacional: que un chino joven no consiga la consolación de las prostitutas japonesas se debe a que ellas no le consideraran un hombre verdadero y admirable.

Otra característica que debe ser mencionada es la gran cantidad al recurso de los monólogos, además, muchos recurren también al inglés en la expresión:

**“You coward fellow, you are too coward!”**

“ Si eres tímido, ¿por qué te arrepientes luego?”

“Si te arrepientes, ¿por qué no has tenido la audacia en el momento para hablar con ellas aunque sea una sola frase?”

**“Oh, coward, coward!”<sup>135</sup>**

(Yu Dafu, 2012: 19)

Igualmente, se establece un eco de citas de obras extranjeras en los monólogos para expresar los sentimientos del personaje:

**“Oh, you serene gossamer! ”**

Así gritó, estallaron en sus ojos dos hilos de lágrimas sin saber por qué.

-----  
Al decir esto, una vez más, se sentía lastimoso, como si hubiera mil pesares posados en su pecho, y no podía expresar lo que quería decir. Con lágrimas, sus ojos miraron hacia el libro en su mano de nuevo.

**Behold her, single in the field,**

**You solitary Highland Lass!**

---

引诱他。中年以后的 madam 的形体，在他的脑里，比处女更有挑发他情动的地方。他苦闷一场，恶斗一场，终究不得不做她们的俘虏。」

<sup>135</sup> Las negritas son mías. «“You coward fellow, you are too coward!”

“ 你既然怕羞，何以又要后悔?”

“既要后悔，何以当时你又没有那样的胆量，不同她们去讲一句话?”

“Oh, coward, coward!”»

Reaping and singing by herself;  
 Stop here, or gently pass!  
 Alone she cuts and binds the grain,  
 And sings a melancholy strain;  
 O, listen! for the vale profound  
 Is over flowing with the sound.

[...] <sup>136</sup>

(Yu Dafu, 2012: 13-14)

La forma del monólogo es una de las manifestaciones literarias frecuentes de las narrativas autobiográficas, que se destaca para expresar los pensamientos del personaje en el momento del cambio emocional. De esta manera, el papel del narrador se omite momentáneamente y el personaje consigue dominar su propio destino. En ocasiones, conduce al efecto de la confusión entre el mundo real y el sueño. Este recurso fue muy popularizado durante este periodo de la renovación literaria, ya que permite explorar el individualismo espléndidamente, considerándose como una reacción al realismo y al naturalismo decimonónicos cuyo eje era el de plasmar una sociedad entera, tal como ocurre en las narrativas de Galdós, Balzac, etc. Hay quienes opinan que el individualismo es la conducta de la antimodernidad manifestada por la decadencia. Por ejemplo, José Deleito y Piñuela, que define el Modernismo como «una desintegración orgánica que corresponde a la desintegración social» (*apud* Litvak, 1990: 113). Esta experimentación se halla bien plasmada en *Niebla* (1914) de Miguel de Unamuno, por ejemplo:

Desgarró el silencio un chillido estridente que decía: «¡La correspondencia!». Y vislumbró Augusto la luz de un nuevo día.

---

<sup>136</sup> «“Oh, you serene gossamer! ”

这样的叫了一声，他的眼睛里就涌出了两行清泪来，他自己也不知道是什么缘故。

这样的说了一遍，他觉得自家可怜起来，好像有万千哀怨，横亘在胸中，一口说不出的样子。含了一双清泪，他的眼睛又看到他手里的书上去。

Behold her, single in the field,  
 You solitary Highland Lass!  
 Reaping and singing by herself;  
 Stop here, or gently pass!

Alon she cuts and binds the grain,  
 And sings a melancholy strain;  
 O, listen! for the vale profound  
 Is over flowing with the sound. »



«¿Sueño o vivo? —se preguntó embozándose en la manta—. ¿Soy águila o soy hombre? ¿Qué dirá el papel ese? ¿Qué novedades me traerá el nuevo día consigo? [...]». Y diose media vuelta en la cama.

¡La correspondencia!... ¡El vinagrero!... Y luego un coche, y después un automóvil, y unos chiquillos después.

«¡Imposible! —volvió a decirse Augusto—. Esto es la vida que vuelve. Y con ella el amor... ¿Y qué es el amor? ¿No es acaso la destilación de todo esto? ¿No es el jugo del aburrimiento? Pensemos en Eugenia; la hora es propicia».

Y cerró los ojos con el propósito de pensar en Eugenia. ¿Pensar?

(Unamuno, 1996: 128)

La novela se centra en el tema de la búsqueda de la existencia del ser humano, a Unamuno no le interesa lo objetivo, como ocurre en las novelas realistas, para el autor se debe escribir de la forma más parecida a la propia vida: sin estructura. Por tanto, la novela «está estructurada directamente sobre el modelo del diálogo platónico, y la segunda sobre una tensión dialéctica más elaborada que encauza el diálogo en una serie cumulativa» (Valdés, 1996: 11). Precisamente, el uso de los monólogos le permite escribir sin un plan determinado, con mezclas temáticas, que, al fin y al cabo, coordinando con el título, se refiere a la niebla espiritual y existencial donde se encuentra el hombre, que va dando tumbos y que sólo encuentra dudas.

La intención de Unamuno de reivindicar la tradición es tangible. Unamuno adopta la actitud textual del *Don Quijote* de Cervantes, ya que su protagonista Augusto Pérez vivía literalmente en un mundo entre el sueño y la realidad, de modo que, su viaje diario en la búsqueda de amor hacia Eugenia es en realidad la búsqueda de la existencia y del individualismo. También, como eco cervantino, Unamuno separa el amor carnal y el amor espiritual, su protagonista se manifiesta dispuesto a sacrificarse a sí mismo por el amor, únicamente para saber si está enamorado de cabeza o de corazón. Por tanto, no es sorprendente en absoluto que la historia acabe con el suicidio de Augusto, ya que su amor fracasado supone el fracaso de la búsqueda de la existencia y la realidad. Cuando no encuentra respuesta y correspondencia en su vacilación constante sobre «¿Será verdad que no existo realmente?», «Y ¿por qué no he de existir yo?» (Unamuno, 1996: 286), solo la muerte puede acabar con la desesperanza de semejante pregunta.

El Modernismo se manifiesta en evolución literaria tanto desde el punto de vista estético como desde el ético. Evidentemente es un tema complejo que requiere un estudio

más pormenorizado. En esta tesis, solamente escogemos algunos aspectos para situar convenientemente nuestro análisis. En cuanto a la ética, Nietzsche, Bergson y Freud servían como canon para el nuevo pensamiento sobre el que giraban ambas literaturas: en las dos se planteaban los temas del problema de la patria, la existencia del individuo, el pensamiento inconsciente, la decadencia, las reacciones contra la tradición, etc. En cuanto a la estética, observa Lily Litvak (1990: 123) que «hubo un cambio a una estética que buscaba interpretar la realidad y no reproducirla, una estética basada en la intuición y no en la lógica».

### **2.1.2. Los cambios estéticos e ideológicos del Modernismo literario chino y español frente a la corriente tradicional**

James Joyce es considerado, desde una amplia perspectiva internacional, dominada por los anglosajones uno de los autores más influyente del siglo XX JUNTO a William Faulkner, Marcel Proust y Virginia Woolf, quienes se han convertido en paradigma de referencia de dicho movimiento literario universal (Platas Tasende, 2007: 426). La crítica no quiso aceptar la existencia del Modernismo chino, ya que, como decíamos, ningún escritor chino alcanzaba el dominio estilístico del que hacen gala estos autores. De hecho, la traducción al chino de la obra más influyente de James Joyce, *Ulysses*, tuvo que esperar hasta 1994, cuatro años después de la traducción de *En busca del tiempo perdido* de Proust, promocionada por la misma editorial. No obstante, los textos más importantes de los modernistas occidentales y japoneses habían aparecido, o bien en su forma original, o bien en su forma traducida en los años treinta en Shanghai, tales como el mismísimo *Ulysses* de Joyce o *A Room of One's Own* de Virginia Woolf (Shih Shumei, 2012: 270).

Por otro lado, ya hemos indicado que el Modernismo español se vincula con el Simbolismo francés, y cabe destacar que los autores citados (James Joyce, William Faulkner, Marcel Proust, Virginia Woolf) también poseen una relación con los simbolistas franceses. La traducción de Joyce al español también fue tardía, ya que data de 1945. Como apunta Darío Villanueva (2005), *Ulysses* empezó a ser publicado desde 1914 por entregas en dos revistas minoritarias de Nueva York y de Londres, y no fue hasta 1922 que pudo ser publicado como libro, siendo su recepción escasa a través de una

reducida edición de mil copias numeradas. La gran difusión debe esperar hasta 1924 en que se produjo su gran éxito comercial. Así pues, Harry Levin destacaba dos fechas importantes para el Modernismo internacional: 1922 y 1924. En la primera se produjo la muerte de Proust y las publicaciones de *Sodome et Gomorre*, *Ulysses* y *The Waste Land*; en la segunda, la muerte de Kafka y la publicación de *Der Zauberberg* de Thomas Mann. Fechas que también coinciden con la publicación de *Cara de plata* en 1922 y la versión definitiva de *Lucas de bohemia* de Valle-Inclán (Darío Villanueva, 2005: 38).

Se pude apreciar cierta semejanza entre Valle-Inclán y James Joyce, tal como Darío Villanueva sugiere a través de una estrategia de paralelismo. Es decir, parte de una comparación poligenética —sin necesariamente tener en cuenta las relaciones factuales—, hasta una cronología paralela examinando «las coincidencias estéticas generales y particulares» que poseían los dos autores.

No fue el primero en establecer esta relación entre ambos autores, Juan Ramón Jiménez ya había percibido esta afinidad desde una observación perspicaz:

Ramón del Valle-Inclán —decía Juan Ramón— era, es un celta auténtico. Como son sus contemporáneos los mejores escritores celtas de Irlanda, George Moore, A. C. Synge, Yeats (Bernard Shaw es otro asunto), empieza influido por el simbolismo universal (...). En Inglaterra se ha comparado a Valle-Inclán con George Moore, pero no se le parece mucho y es muy superior a él. A quienes se parece de veras (...) es a Synge y a Yeats, a Yeats en el verso, a Synge en la prosa (...). Esta semejanza se ve en todo, alma y carne. Galicia e Irlanda siguen siendo gemelas [sic].

(*apud* Darío Villanueva, 2005: 108-109)

-----  
Y, como Irlanda a Yeats, y a Synge sobre todo, Galicia libró a Valle-Inclán del Modernismo exotista, que pasó pronto en él, por fortuna para todos, y del castellanista, de tan lamentables y duraderos resultados en algunos.

(*apud* Darío Villanueva, 2005: 47)

James Joyce no fue mencionado directamente por Juan Ramón pero se «percibe una raíz común extensible» (Darío Villanueva, 2005: 109) ya que comparten un antecedente común: el Simbolismo. Se genera aquí un fenómeno de intertextualidad, por ejemplo, ambos compartían la trascendencia de Ibsen. En último término, la técnica estilística de la “Corriente de Conciencia” (*Stream of consciousness*) tampoco era un modo narrativo original del autor de *Ulysses*, autores coetáneos, como Proust, Virginia

Woolf y William Faulkner, entre otros, fueron eminentes seguidores de esta práctica. El término deriva de la psicología a través de la influencia de Freud, y se manifiesta en la literatura por el constante uso del monólogo interior, el pensamiento individual, el uso de un tiempo cíclico, etc.

Si la llegada del Modernismo a la Literatura china fue tardía, una vez se introdujo esta, se desarrolló inmediatamente. Un rasgo en común fue la aparición de escritos publicados en prensa antes de que lo fueran vertidos al formato libro que hoy conocemos. Gracias a la prensa, hubo una recepción casi sincronizada de todas las tendencias literarias del momento, periodo comprendido entre 1928 y 1935, en el que se unieron en destino un grupo de jóvenes representantes que hoy día son conocidos como los modernistas chinos: Liu Naou, Shi Zhecun, Mu Shiying, Dai Wangshu, Shao Xunmei, Du Heng, Ye Lingfeng, etc. La mayoría de ellos fueron olvidados rápidamente. Precisamente, Shi Zhecun (施蛰存, 1905-2003) fue descubierto de nuevo en los años 80, y se le denominó como el precursor del Modernismo literario chino, aunque practicara poco esta nueva literatura, al igual que ocurrió con sus compañeros. El autor confesaba, en una conversación con Lee Leo Ou-Fan, que dejó de explorar esta nueva estética y se dedicó a investigar la literatura clásica debido a las fuertes críticas negativas emitidas por Lu Xun que acabaron por deprimirle el resto de su vida (Lee Leo Ou-Fan, 2017: 417). Una gran contribución de Shi Zhecun fue su papel de editor de las tres revistas más importantes del Modernismo chino: 《无轨列车》 ([Tren sin rieles], 1928), 《新文艺》 ([Nuevo arte], 1929-1930), y 《现代》 ([*Les Contemporains*], 1932-1935)<sup>137</sup>. En ellas, pudo reunir los escritos de los autores modernistas chinos más representativos, como Liu Naou, Mu Shiying y Dai Wangshu, entre otros.

Merece la pena destacar especialmente la importancia de estas revistas para rastrear la breve trayectoria de estos autores modernistas chinos. Eran ellos mismos traductores y escritores: Liu Naou (1905-1940), financiero y fundador de la revista *Tren sin rieles*, creció en Japón, hablaba japonés e inglés y mostró gran interés por los autores japoneses, sobre todo los del Neo-sensualismo, que acabaron por influirle en su propia creación; Dai Wangshu, por su parte, se educó en la Université l'Aurore de Shanghai<sup>138</sup>, posteriormente se fue a estudiar en Francia y dominaba el francés, el inglés y, más tarde,

---

<sup>137</sup> Shi Zhecun puso nombre en francés a esta revista con la esperanza de impulsar la tendencia literaria más actual del momento en la Literatura china.

<sup>138</sup> Una universidad eclesiástica, usaba el sistema universitario francés, y las clases se impartían en francés.

el español. Le interesaban especialmente los simbolistas franceses y también los autores españoles modernos que mencionamos antes. Fue el corresponsal directo sobre las novedades más actuales de la Literatura europea de aquel momento durante su estancia en Francia. Feng Xuefeng, para terminar, era seguidor ideológico del comunismo, por lo que le interesaba las novelas revolucionarias soviéticas que iban llegando de Europa.

Quedan configurados estos distintos intereses en la primera revista, que abarca autores del Neo-sensualismo japonés, como Yasunari Kawabata o Riichi Yokomitsu (1898-1947), y del Simbolismo francés, como Paul Valéry, Paul Fort y Paul Morand, y del comunismo internacional, como el estadounidense John Reed, el ruso Henry Barbusse, además de dar cabida a autores como Azorín (Lee Leo Ou-fan, 2017: 169; Shi Shumei, 2012: 272). No obstante, la revista fue censurada inmediatamente por el partido Guomin Dang por los matices políticos que implicaban sus escritos.

La segunda revista (*Nuevo arte*) fue heredera de la primera y tan sólo se mantuvo abierta un año, de 1929 a 1930, con un total de ocho volúmenes publicados. A través de esta revista se dio a conocer a autores como Francis Jammes, James Joyce, Stéphane Mallarme, Colette, Azorín, Kataoka Teppe, Arthur Schnitzler, Tanizaki Jun'ichirō, Ernest Dowson, etc. (Shi Shumei, 2012: 272).

La tercera (*Les Contemporains*) fue la que más éxito tuvo y la que produjo más influencia, publicando sus números entre 1932 y 1935. Su influencia queda bien reflejada en la cantidad de ejemplares vendidos. El primer número tuvo una tirada importante, se vendieron tres mil ejemplares en cinco días y se imprimieron otros 2.000 ejemplares más (en este número, recordemos, Dai Wangshu introdujo a Ramón Pérez de Ayala); el segundo número alcanzó un total de 10.000 ejemplares vendidos (Lee Leo Ou-fan, 2017: 172), y, posteriormente, con un promedio de 7.000 copias vendidas por número hicieron de esta revista la más importante de la época (Shi Shumei, 2012: 281). Los autores que fueron traducidos y discutidos allí fueron Guillaume Apollinaire, Amy Lowell, T. S. Eliot, Gertrude Stein, Jean Cocteau, Raymond Radiguet, Marino Moretti, Yokomitsu Riichi, John Dos Passos, W. B. Yeats, D. H. Lawrence, Azorín, Rémony de Gourmont, Edward Estlin Cummings, Richard Aldington, William Faulkner, Federico García Lorca, etc. (Shi Shumei, 2012: 273).

Los editores de esta publicación, tras haber aprendido de experiencias pasadas, consiguieron mantenerla abierta un periodo relativamente largo por no mostrar ideología política en sus páginas. Los autores y editores fueron agrupados en el grupo denominado “tercer tipo” por no pertenecer ni al grupo de izquierdas ni al de derechas (Lee Leo Ou-

fan, 2017: 174). No obstante, fue por este mismo motivo que tuvieron que abandonar la revista definitivamente en 1935, época en que la presión social y política era extremadamente grande como para permanecer independiente y sin mostrar partido. Este grupo de escritores no solo recibieron críticas de Lu Xu y de su antiguo amigo Feng Xuefeng, sino que incluso sus vidas corrieron peligro de muerte, puesto que, por ejemplo, Mu Shiying y Liu Naou fueron asesinados en 1940 y Shi Zhecun, aunque llegó a sobrevivir a las persecuciones, sufrió tortura posteriormente en la Revolución Cultural.

Aparte de publicar textos literarios, la revista proyectó para sus lectores una visión más amplia y globalista, incluyendo una columna especial de la crítica literaria cuyo fin era dar a conocer el estado del mundo literario extranjero. En aquella sección se mostraba interés por la literatura de seis países, primordialmente, esto es, por la literatura inglesa, francesa, alemana, estadounidense, soviética y japonesa. Por ejemplo, se transcribían y traducían textos de crítica literaria de Mario Praz<sup>139</sup>, Luigi Pirandello, Richard Lewinsohn, V. S. Pritchett, Hugh Walpole o de John Galsworthy, entre otros, de modo que se presentaron y se dio conocimiento en estos textos de movimientos literarios como el neorromanticismo, el dadaísmo, el surrealismo, el futurismo y el imaginismo (Lee Leo Ou-fan, 2017: 175).

Merece la pena destacar también 《金屋月刊》 ([Revista mensual de la casa dorada], 1929-1930), que fue prácticamente una imitación de la revista inglesa *Yellow Books* tanto desde el punto de vista del contenido como del estilo y del diseño. Su fundador fue Shao Shunmei que obtuvo de joven una experiencia internacional al ser educado de niño en un colegio católico inglés y, posteriormente, en 1924, al haber estudiado en la Universidad de Cambridge con 18 años, donde fue influenciado por el Esteticismo y el Decadentismo. De hecho, se puede considerar que él mismo vivía un estilo de vida *dandy*, era fumador de opio y además tuvo una relación amorosa con la periodista americana Emily Hahn, relación esta que causó cierta convulsión en los salones intelectuales en Shanghái. A Shao Xunmei le interesó particularmente George Moore, por el que conoció la obra de Yeats, Synge, Walter Pater, etc., incluyendo también a la fuente de inspiración de estos autores: Baudelaire y Verlaine. También hay que mencionar su conocimiento y admiración de la obra de Oscar Wilde, Walter Pater, Thomas Hardy, etc., todos dados a conocer en la revista.

---

<sup>139</sup> Crítico conocido por analizar la imagen de la “mujer fatal”, figura muy retratada en la literatura de *fin de siècle*, la que también se popularizó en el Modernismo literario español chino y español.

Todas estas revistas, y todavía quedarían muchas más por nombrar, acabaron produciendo un efecto observable: el Modernismo universal reflejado en ellas bien pudo ejercer su influencia sincrónica sobre la Literatura china de la época. Aunque parezca que los márgenes temporales están desfigurados y que muestren cierto retraso, el despegue de estas revistas coincide con el auge de este movimiento internacional, lo que plantea la hipótesis de una extracción de la sustancia literaria para otras realidades literarias ajenas, al movimiento en una tendencia literaria de carácter universal. No obstante, por ejemplo, señala Lee Leo Ou-fan que una de las esencias del Modernismo occidental, la teoría de Freud, no provocó la misma resonancia entre los autores chinos, pero que, asimismo, «la tendencia más notable en la Literatura modernista occidental fue aceptada bastante embarazosamente en China. La cual explora constantemente la mentalidad fragmentada e interna del personaje, en un lenguaje relativamente fragmentado, como las novelas de Joyce y Faulkner» (2017: 186-187).

En el caso español, ya hemos comentado que algunos críticos españoles tomaban el Modernismo como una «moda estética», una técnica que, en contraste con el 98, se caracterizaba por lo «femenino, extranjero, enfermo, extrovertido, estético, evasión, romanticismo» (Romero López, 1998: 54), etc. Innegablemente, esta literatura sufrió una transformación que se oponía a la tradición decimonónica, la del realismo y la del naturalismo. En este sentido, el movimiento se dirige y destaca por su búsqueda de renovar la expresión artística, hacia la búsqueda de la belleza, hacia el arte puro, aspecto por el que se asemeja al caso chino, que, en cierto modo, se considera un desprendimiento y una liberación del carácter utilitario asociado a la literatura tradicional, la transmisora de la razón y la moralidad.

Según comentábamos, parecía que los maestros modernistas universales no habían ejercido una influencia directa sobre los autores españoles, en los que predominaban además las producciones narrativas. Sin embargo, en el transcurrir de los años, estaba floreciendo el género poético en la Literatura española por parte de un grupo de escritores englobados bajo la denominación de Generación del 27. Las grandes narrativas que se habían producido desde hacía dos décadas constituían un gran foco de atención: Por ejemplo, *Amor y pedagogía* de Miguel de Unamuno, *Camino de perfección* de Pío Baroja, *La voluntad* de José Martínez Ruíz y *Sonata de otoño* de Valle-Inclán, todas publicadas en 1902, eran coetáneas con *The Celtic Twilight* de Yeats y *L'immoraliste* de André Gide.

En este sentido, cuando la Literatura china empezó a explorar el Modernismo, se produjo una recepción casi sincronizada del avance más actual de este fenómeno universal, estando además en su etapa de florecimiento y desarrollo; sin embargo, la literatura española mostró un adelanto cuando todavía el Modernismo estaba en el periodo de principio de exploración. De modo que, si situamos las dos literaturas en rigurosa coetaneidad, entre los años 20 y 30, estamos, pues, ante una Literatura china dispuesta a renovar su expresión y que afecta a todos los géneros literarios, produciéndose obras maestras tanto poéticas como teatrales y narrativas. No obstante, en la misma época, la literatura española gozaba de gran esplendor en poesía lírica. Las grandes narrativas todavía no se habían desarrollado. En dicho período se despertó el interés de la Literatura española en China y se dieron a conocer autores como Azorín, Ramón Pérez de Ayala, etc., con sus textos narrativos; Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Jorge Guillén, Federico García Lorca, para nombrar solo algunos, con sus poemas.

En la Literatura española, parte de este cambio reside en el intercambio con el modelo europeo de la modernidad, especialmente compartida con la Literatura china por la concomitancia de la recepción del Simbolismo francés, una fuente de influencia común, por tanto, que se establece como vínculo de parentesco entre ellas por la que existen características semejantes aparentes y, por su puesto, divergencias, ya que cada autor individuo posee sus idiosincrasias.

#### **2.1.2.1. Las estéticas**

La renovación de las estéticas y los pensamientos en la literatura en el transcurso del siglo parece un hecho indiscutible a medida que se produce el proceso de la modernidad. Especialmente, podría parecernos que el año 1898 es el año clave, el momento en el que se llega al punto culminante de un regeneracionismo en España. Sin embargo, si nos acercamos a los textos de la época, ni Azorín ni Baroja ni Machado se preocupan por la regeneración de España, no, al menos, en aquellos años. Sus textos se centran en la bohemia, en la juventud y, sobre todo, en un cambio de estética de la literatura. Los autores en que sí podemos encontrar este regeneracionismo sobre el tema de España son Ángel Ganivet y Unamuno, pero porque éstos ya no son jóvenes. Concretamente, bajo la etiqueta de Generación del 98, en ningún caso, el problema de



España es por entonces el central, ya que para estos autores la clave es la búsqueda de la revolución, del cambio en la literatura. Según Clarín:

En España, Erato, no hay poetas nuevos... porque no los hay; porque no han nacido. Nuestra generación joven es enclenque, es perezosa, no tiene ideal, no tiene energía; donde más se ve su debilidad, su caquexia, es en los pruritos nerviosos de rebelión ridícula, de naturalismo *enragé* de algunos infelices. Parece que no vivimos en la Europa civilizada..., no pensamos en nada de lo que piensa el mundo intelectual; hemos decretado la libertad de pensar para abusar del derecho de no pensar nada. ¿Cómo ha de salir de esto una poesía nueva?

(*apud* Díaz Plaja, 1979: 3)

#### **a. La materia**

La renovación literaria y artística se convierten en el tema principal de este periodo de transición entre finales del XIX y la primera mitad del XX para amortiguar esta crisis de consunción estética. Asimismo, hay que destacar que algunos rasgos importantes de la vida moderna se reflejan de alguna manera en estas obras, tal como señala Schulman:

Las vertiginosas y radicales metamorfosis socioculturales de la época se refractaron en nuevos códigos lingüísticos. Emergieron dos discursos en pugna — ambos emblemáticos de la modernización de la vida. En uno, los escritores inscribieron los signos del poder burgués, es decir, los valores hegemónicos de signo mercantilista e industrial del incipiente proceso modernizador; en el otro, los valores en oposición, es decir, los de anhelo autosuficiente —una tentativa de liberación del peso del discurso dominante cuyos iconos de lujo y de refinamiento, no obstante, se colaron en este pretendido contradiscurso.

(A. Schulman, 2002: 11)

Cierto es que el progreso de la industrialización contribuyó a la transformación social y material irreversible, de la que emergieron nuevas excitaciones y preocupaciones por el nuevo estilo de vida que se produjo. Si el Modernismo occidental es una “superestructura” cultural del capitalismo, se opone, sin embargo, a la vida “vulgar” de

la clase media (Xu Chi, *apud* Lee Leo Ou-fan, 2017: 416). Nos encontramos dos actitudes oscilantes sobre el materialismo burgués entre los autores, pues, el consumo urbano y la comercialización traen consigo un desafío inquietante, donde hay quienes adoptan una actitud positiva, lo abrazan, aceptan y persiguen; y otros lo rechazan, y muestran una visión pesimista y existencial de la vida humana en la modernidad. Todo ello nos conduce al planteamiento del tema del existencialismo. Baroja es uno de los que se manifiesta esta preocupación en varias obras suyas. En *El árbol de la ciencia*, en la que esboza un dilema entre una España rural y una España urbana, el pesimismo del autor parece total tanto en la descripción de los ámbitos urbanos como en la de los rurales. Su visión es devastadora, donde no hay posibilidad de asociación entre los ciudadanos y se deja morir a la sociedad.

En su cuento «Hogar triste» nos encontramos con una visión de Madrid totalmente provinciana, un lugar hostil lleno de miseria, tristeza, dolor, desgracia y fatalidad. La historia narra cómo una pareja que se acaba de trasladar a un barrio miserable de la capital descubre, al salir a buscar agua y andar por las calles de Madrid de noche, que ellos no eran los más miserables: «[A]l pasar junto al Teatro Real vieron montones de hombres que dormían acurrucados en el suelo. Por la calle del Arenal pasaban los coches con un sonar grave y majestuoso por el pavimento de madera» (Pío Baroja, 1998: 106). Los dos volvieron a casa y se acostaron, pero el sonar grave y majestuoso de los coches les provocaron el insomnio. La mujer se acordaba del hijo muerto y sollozaba el marido “¡Dios mío! ¡Dios mío! ¿Por qué es tan triste nuestra vida?” (Pío Baroja, 1998: 107).

El florecimiento de la industria del automóvil en cierto modo fue novedoso y el fenómeno económico más emblemático de la época. En el texto se reproduce el ambiente social que causó en un entorno de vanidad del materialismo para un grupo de gente rica frente a la miseria de las capas sociales industriales sumidas en un entorno de pobreza. Hay que destacar que existe una fuerte influencia de las teorías filosóficas de Schopenhauer en nuestro autor, que se basa en el concepto de voluntad: todo el mundo tiene voluntad y quiere algo, pero esto siempre implica dolor: «[E]ste libro [*Vidas sombrías* (1900)], veteado de pesimismo y piedad schopenhauerianos, transido por la voz del Eclesiastés, no es más que un racimo de pequeñas tragedias de la vida vulgar. Neurosis. Clima moral ceniciento. Desolación y lágrimas invisibles» (Sobejano, 2004: 350).

La idea de la voluntad queda bien reflejada en la novela de Azorín *La voluntad* (1902), que desde su mismo título resulta revelador:

¡Esta vida es una cosa absurda! ¿Cuál es la causa final de la vida? No lo sabemos: unos hombres vienen después de otros hombres sobre un pedazo de materia que se llama mundo. Luego el mundo se hace inhabitable y los hombres perecen; más tarde los átomos se combinan de otra manera y dan nacimiento a un mundo flamante. Y, ¿así hasta lo infinito? Parece ser que no; un físico alemán —porque los alemanes son los que saben estas cosas— opina que la materia perderá al fin su energía potencial y quedará inservible para nuevas transmutaciones. ¡Digno remate! ¡Espectáculo sorprendente! La materia, gastada de tanta muchedumbre de mundo, permanecerá —¿*Dónde?*— eternamente como un inmenso montón de escombros... Y esa hipótesis —digna de ser axioma— que se llama la *entropía del universo*, al fin es un consuelo, es la promesa, un poco largo, ¡ay!, del reposo de todo, de la muerte de todo.

(Martínez Ruiz, 1997: 335)

La influencia nietzscheana en Azorín es obvia. Comenta Sobejano (2004: 395) que «Azorín (1873) pasa por ser, después de Baroja y Maeztu, uno de los nietzscheístas mayores del 98». Unos de los personajes, Yuste, ejerce un papel preponderante al asumir el cargo de maestro del discípulo Azorín. En estas enseñanzas, se manifiestan los pensamientos filosóficos del autor obtenidos desde las lecturas filosóficas de Schopenhauer, Nietzsche, Kant, Montaigne, Berkeley, Taine, Lucrecio (Martínez del Portal, 1997: 68). En efecto, la profundización en el pensamiento filosófico europeo de nuestros autores españoles, en cierto modo, amortiguó la crisis intelectual al poder reaccionar contra valores caducos y permitiendo que se configure el espíritu del 98. Por ejemplo, Pío Baroja, a través de las lecturas de Nietzsche, Schopenhauer, Claude Bernard, Kant, Bergson, etc.,

hizo suya la tensión entre el racionalismo materialista, reforzado por el positivismo científico del siglo XIX, y el retorno al idealismo filosófico o incluso, al raciovitalismo, lo que explica el pesimismo rayano con la misantropía fatalista de Larrañaga y otros de sus personajes, encuadrables en la categoría de los «negative heroes» del *Modernism(o)*.

(Darío Villanueva, 2005: 153)

En este aspecto, ambos autores hicieron una reflexión racional sobre la consecuencia de la mercantilización, tomando la literatura como instrumento para solucionar los problemas sociales. Desde el punto de vista de la estilística, sus obras son

bastante revolucionarias y críticas con las instituciones y valores tradicionales. Ambas novelas mencionadas son novelas de contracorriente, porque lo que estaba en boga en la época era la novela realista. Ambas pretenden romper con la novela más demandada en el XIX, como era la de Galdós o la de Pardo Bazán, la de contar una historia y hacer una descripción minuciosa de los personajes. Sin embargo, nos encontramos una exploración continua de sensaciones sobre la actitud del protagonista que nos llevan no sólo a un replanteamiento de la literatura, sino de la propia vida.

En *La voluntad* se exalta el estilo del Arcipreste en el *Libro de Buen Amor*. El hecho de exaltar un libro medieval en este periodo resultaba algo completamente novedoso. Azorín es capaz de detectar la valía de este clásico antes de que éste fuera incluso reconocido como tal. De hecho, en muchas obras de nuestro autor se observa esta tendencia de recuperar los clásicos y de hacer una reconstrucción sistemática de ellos (Inman Fox, 1980: 390; Pozuelo Yvancos, 2011: 570-575), como se muestra en *La ruta de Don Quijote* para conmemorar el III centenario de la publicación del *Don Quijote*. En otra obra suya, como el cuento “Las nubes”, aparece reflejada la obra de *La Celestina*; el autor ensayará con esta obra aportando novedades, yendo más allá del final del trágico fin de la obra a través de un juego con los personajes y utilizando el presente histórico.

De igual modo, Pío Baroja también mostró su interés hacia los clásicos. En el prólogo de su colección de cuentos *Vidas sombrías* de la edición de 1955, cita la crítica que le hizo el doctor alemán Helmut Demuth:

Se agruparían alrededor de Baroja y “Azorín” unos jóvenes que anhelaban volver a los manantiales del ser nacional y romper con el cuadro esquemático de la España de la generación anterior. Recorrieron el áspero paisaje de Castilla, que recogió, como en un hogar recobrado, a vascos y levantinos; se aficionaron a Gonzalo de Berceo, cuya simplicidad levantaron al nivel de los clásicos; volvieron a descubrir Goya y el Greco. Pero fueron al mismo tiempo los primeros que se declararon dispuestos para la universalidad, captando y elaborando lo nuevo que llegaba, celebrado como un homenaje pragmático, a un consanguíneo en lo espiritual; estaban dispuestos a llevar más adelante lo que en él fue malogrado.

(*apud* Pío Baroja, 1955: 16)

Valle-Inclán por su lado, comienza a publicar sus primeras obras muy influidas por el movimiento Modernista, el Modernismo característico de las obras rubenianas. En

efecto, el mismo autor se inserta en la vida de la bohemia en medio de grandes dificultades económicas. Un momento fundamental en su biografía es 1902, cuando publica su primera gran obra *Sonata de Otoño*. Ideológicamente, en un primer momento, se nos presenta como defensor del carlismo y, por tanto, muy conservador. A pesar de ello, muchos críticos han postulado que para Valle-Inclán esta ideología era más una concepción estética, pues siempre quiso estar cerca de lo marginal. Posteriormente, se nos muestra en contra tanto de la Restauración como del regeneracionismo.

Desde el comienzo de su trayectoria como escritor, Valle-Inclán, con sus ideales, siempre buscó estar en la contracorriente. Las *Sonatas* se consideran el paradigma del Modernismo, fueron publicadas por entregas en revistas y periódicos, caso que era habitual y que se repetirá durante el siglo, que hacen que se presenten en forma de fragmentos. Consisten en una serie de cuatro libros titulados según las estaciones del año y que narran las «Memorias del Marqués de Bradomín», según los sucesos y la edad del protagonista: *Sonata de otoño* (1902), *Sonata de estío* (1903), *Sonata de primavera* (1904) y, finalmente, *Sonata de invierno* (1905).

Estamos ante un protagonista y narrador, Xavier de Bradomín, personaje cortesano, dandi, cínico, «un Don Juan admirable. ¡El más admirable tal vez! Era feo, católico y sentimental» (Valle- Inclán, 2017a: 5), que es «de temple aventurero, muy respetuoso con las formas y las tradiciones, celoso valedor de la tradición hidalga española a la que por convicción y linaje se siente vinculado» (Gimferrer, 1989: 10). A este respecto, el estado del momento de la modernización que tocaba vivir no coincide con sus sentimientos profundos del autor sobre la modernidad, ya que aspiraba a introducir los personajes en otro tiempo, aunque también parece haber ciertas alusiones a la realidad de su tiempo. En cuanto al estilo, Valle-Inclán hace gala de todos los elementos y los tópicos modernistas: princesas, palacios, exotismo, decadentismo, erotismo.... Los párrafos están llenos de un lenguaje preciosista y sonoro, afirma Zamora Vicente (1983: 15) que: «¡Qué extrañeza, qué curiosos desasosiego en el lector! *Sonata de Otoño*. [...] Inicialmente se pensaría en un libro poético, de versos, mejor. No en uno en prosa. La misma calidad musical de la palabra despierta nuevas sugerencias, lejanas, por cierto, de la literatura». Ciertamente, en su estilo se observa una fuerte ascendencia francesa.

En estas obras y sobre estos autores que tratamos, como se puede observar, se representan estilos diferentes, a pesar de los talentos especiales de cada autor. Darío Villanueva diferencia dos grandes grupos: un Modernismo que posee características de

las literaturas iberoamericanas, que se vinculan con el parnasianismo, y el otro de carácter más universal:

Algunas de las características sustanciales con que se define este otro Modernismo, que no coincide, como se ve, ni cronológica ni estéticamente con el hispánico, se ajustan tanto a la entraña artística de un Valle, un Baroja, un Unamuno, un Azorín o un Machado como a la de James Joyce, Proust, Mann, Gide, Pirandello, Wedeking, Svevo, Hesse, Pound, Rilke, Virginia Woolf, Hauptmann, Jarry y los demás «modernistas»: fusión del simbolismo y el naturalismo, autoconsciencia, relativismo, distorsión estética de la realidad, búsqueda de la totalidad, fragmentarismo, manipulación de la literatura del pasado...Y de modo muy destacable, la tensión entre lo apolíneo y lo dionisiaco de Nietzsche, el pensador más influyente del momento entre los escritores españoles [...].

(Darío Villanueva, 2005: 143)

## **b. Espacio urbano: la modernidad**

El Modernismo literario chino, desde el punto de vista cronológico, se ajusta bien a este otro Modernismo español, pero existe una diferenciación tangible entre las dos: mientras que una de las características importantes en la renovación literaria española de este momento es su manipulación de la literatura del pasado, la reformación literaria china, por el contrario, irá absorbiendo influencias occidentales y rechazando el valor de la antigua tradición literaria china. Como hemos dicho anteriormente, las corrientes y tendencias literarias occidentales del pasado y presente llegaron de golpe para influenciar a una generación de escritores chinos del momento. Ante todo, la influencia del realismo europeo del siglo XIX fue relevante, como podemos ver en las obras de Lu Xun. En el Modernismo chino destacan sobre todo los autores de los años treinta pertenecientes al grupo Neo-sensualismo, que escriben sus obras en un ambiente muy propicio, el del desarrollo de la vida urbana de ciudades como Shanghai.

Shanghai jugó un papel clave en estas historias eróticas. Esta era una ciudad semicolonial llena de aventureros, dandis, holgazanes y prostitutas que encontraban

diversión en ella. De hecho, en su destino impredecible, se puede decir que Shanghai desempeñó un papel omnipresente en el mundo del Neo-sensualismo que, llena de misterios, tentaciones y peligros, se convirtió en el tema más importante de la ficción neo-sensacionalista. En palabras de Mu Shiying: “Shanghai, el cielo construido en el infierno”.

(Sun Chang y Owen (eds.), 2013: 577-578)

Como metrópoli colonizada, la ciudad más modernizada y occidentalizada del momento en China, era un mundo muy diferente al de otras partes de la China tradicional. Según se calcula, en 1913 residía unos 150.000 extranjeros y había cerca de tres mil empresas extranjeras.

#### FOREIGN RESIDENTS IN CHINA

In connection with the recent local census, says the *China Critic*, of Tientsin, it may be interesting to note that recent statistics collected by the Chinese Government showed that the total number of foreign firms in the whole of China in 1913, not including Hong Kong, was 2,862. The foreign population is given as 153,522 men, women and children, divided as to nationality as follows:

	<i>Firms</i>	<i>People</i>
Americans .....	1,111	3,470
Austrians .....	26	385
Belgians .....	17	294
Brazilians .....	2	22
British (including West and East Indians) .....	606	10,256
Danes .....	9	295
Dutch .....	11	192
French .....	112	1,925
Germans .....	158	2,758
Greeks and Turks .....	4	93
Hungarians .....	3	26
Italians .....	12	424
Japanese .....	1,283	78,306
Koreans .....	46	2,256
Norwegians .....	8	246
Portuguese .....	57	3,224
Russians .....	313	51,221
Spaniards .....	6	258
Swedes .....	1	150
	<b>2,863</b>	<b>153,522</b>

Ciudadanos y empresas extranjeras en China, 1913<sup>140</sup>

Entre ellos, se halla una comunidad española reducida:

<sup>140</sup> Coffee, Frank: «Forty Years on the Pacific: The Lure of the Great Ocean, a Book of Reference. A. M. Robertson, 1920». En «Listado de ciudadanos y empresas extranjeros en China, 1913», *Archivo China España, 1800-1950* [consulta 2 de marzo de 2018, <http://ace.uoc.edu/items/show/178>].



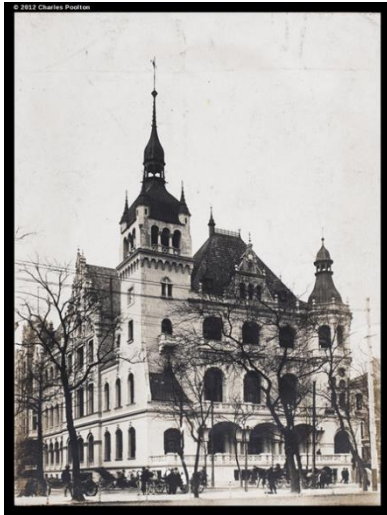
La comunidad española en Shanghai, 1927<sup>141</sup>

Shanghai se distinguía de otras ciudades chinas tradicionales en el cambio radical del estilo de vida, ya sea por el surgimiento de nuevas necesidades materiales como el coche, el cigarro puro, la radio, el traje francés, el perfume, los tacones, etc., como por la instalación de nuevos lugares de entretenimiento: el salón de baile, el parque, los cafés, el casino, el club nocturno, etc. En efecto, Shanghai en la década de 1930 ya se consideraba una ciudad moderna, había tranvías, autobuses, coches, etc.

---

<sup>141</sup> "Fotografía de la comunidad española de Shanghai," *Archivo China España, 1800-1950*, [consulta 2 de marzo de 2018, <http://ace.uoc.edu/items/show/156>].





El Club Concordia (o Club Alemán), 1910<sup>142</sup>



Victoria Theatre, 1909<sup>143</sup>

La atmósfera material fascinaba a los escritores. Como un espacio de colonizadores, surgieron en Occidente numerosos libros sobre este espacio en el que se encontraba un paraíso artificial, una atmósfera fantástica y misteriosa llena de lujurias y juergas hasta el amanecer. No es nada extraño que encontremos autores españoles que trataron de este tema. Uno de ellos, Federico García Sanchiz, escribió *La ciudad milagrosa (Shanghai)* que se publicó en 1926, y en el mismo año este autor también publicó otra novela de tema chino: *La comedianta china (Cantón 1830)*. Las dos obras son una mezcla entre realidad y ficción, y ponen de manifiesto los aspectos más asombrosos y fantásticos de la temática china modernista, tales como el tema de la prostitución, el crimen, las costumbres curiosas, etc.

Las imágenes también quedan reflejadas en muchas obras chinas. La novela 《子夜》 [Medianoche] de Mao Dun (茅盾) toma la semifeudal y semicolonial Shanghai de 1930 como contexto para reflejar en profundidad la vida social de aquel espacio. La obra comienza con el siguiente párrafo:

The sun had just sunk below the horizon and a gentle breeze caressed one's face... Under a sunset-mottled sky, the towering framework of Garden Bridge was

---

<sup>142</sup> “El Club Concordia, Shanghai,” *Archivo China España, 1800-1950* [consulta 2 de marzo de 2018, <http://ace.uoc.edu/items/show/109>].

<sup>143</sup> “Fotografía del Victoria Theatre,” *Archivo China España, 1800-1950* [consulta 2 de marzo de 2018, <http://ace.uoc.edu/items/show/110>].

mantled in a gathering mist. Whenever a tram passed over the bridge, the overhead cable suspended below the top of the steel frame threw off bright, greenish sparks. Looking east, one could see the warehouses of foreign firms on the waterfront of Pootung like huge monsters crouching in the gloom, their lights twinkling like countless tiny eyes. To the west, one saw with a shock of wonder on the roof of a building a gigantic NEON sign in flaming red and phosphorescent green: LIGHT, HEAT, POWER!

(Lee Leo Ou-fan, 1999: 3)

Esta novela de Mao Dun realista, considerada bajo la influencia de la ideología “de izquierdas”, insinúa propiamente una gran influencia de la modernización occidental y de los conflictos surgidos bajo el gobierno del capitalismo extranjero. Precisamente, se puede percibir desde esta última frase, “LIGHT, HEAT, POWER!”, la vida acelerada de la modernidad. Esta ansiedad y preocupación se expresan en muchos textos literarios chinos que iremos mostrando en este trabajo. No obstante, es un sentimiento general que todos compartimos, una percepción parecida que se produce inevitablemente sobre el impacto de la modernización, y que se recalcó en las obras de los autores españoles que se iniciaron pronto en este movimiento. Por ejemplo, nos encontramos una imagen de Madrid fechada el día 4 de marzo de 1899 en el *Diario de un enfermo* (1902) de Azorín:

Hoy, un tranvía ha atropellado a un anciano en la Puerta del Sol. Luis Veuillot abominador del telégrafo, de los ferrocarriles, de la fotografía, de los barcos de vapor... ¿Por qué no abominar? Hay una barbarie más horrible que la barbarie antigua: el industrialismo moderno, el afán de lucro, la explotación colectiva en empresas ferroviarias y bancarias, el sujetamiento insensible, en la calle, en el café, en el teatro, al mercader prepotente.

Trenes que chocan y descarrilan, tranvías eléctricos, prematuros tranvías que atropellan y ensordecen con sus campanilleos y rugidos, hilos eléctricos que caen y súbitamente matan, coches que cruzan en todas direcciones, zanjás y montones que turban el paso, olas de gente que van y vienen, encontronazos, empellones, gritos, silbidos... La atención, exasperada, tirante, se fatiga, se anonada. La personalidad, incapaz del esfuerzo grande y sostenido, *se disuelve*. Todo es rápido, fugaz, momentáneo: el éxito de un libro, la popularidad de un autor dramático, una amistad, un amor, una amargura. Nos falta el tiempo. Las emociones se atropellan; la sensación, apenas esbozada, muere. La voluptuosidad de una sensación apaciblemente gustada es desconocida. Nos falta el tiempo. Ayer he visto un tratado

para que los jóvenes aprendan la geografía «con mucha prontitud». ¡Oh Pécuchet!. ¡Oh Bouvard!.

Me ahogo, me ahogo en este ambiente inhumano de civilización humanitaria. Estoy fuera de mí; no soy yo. Mi voluntad se evapora. No siento las cosas, las presiento; trago, sin paladear, las sensaciones...

(Martínez Ruiz, 2015: 257-258)

Evidentemente, la modernización da cuenta del derrumbamiento del sistema antiguo, y, asimismo, del cambio de la forma en que se produce la materia y que restringe también toda la vida social y espiritual. Para nuestro autor español, este cambio de valor es algo destructivo, algo que consideraba una amenaza para la civilización humanitaria, algo capaz de destruir el arte. El autor manifiesta en varias ocasiones una angustia total hacia la literatura producida en aquel momento: «¡Qué rudo, qué brutalmente incomprensivo es el arte de nuestro tiempo!» (Martínez Ruiz, 2015: 260). Y dicho esto, muchos críticos se hacen eco de la misma preocupación. Señala Manuel Gutiérrez Nájera (1980: 175):

Y con mucha mayor razón ahora que el materialismo más repugnante invade los dominios del arte, amenazando destruirlo con su calcinadora huella; ahora que de locos se tilda a los que con recto espíritu buscamos la más elevada revelación del ideal de la belleza; ahora que, no contentos con la imitación servil de la naturaleza, pretenden que el artista, sondeando los abismos más profundos de las capas sociales, extraiga y ponga en sus obras las larvas más repugnantes de una civilización que se derrumba.

Los autores chinos del momento todavía no pudieron hacer las mismas reflexiones que hicieron los autores y críticos españoles como las citadas de Azorín y Gutiérrez Nájera. La colonización por parte de Occidente en el continente chino trajo consigo la modernización social y cultural como un proceso de carácter precipitado, que, sumado el impacto del Movimiento del Cuatro de Mayo (1919), puso los valores morales de la cultura tradicional china en proceso de desvanecimiento. Consecuentemente, todo esto fue estimulante para lanzar una mirada hacia el presente y futuro. Debido a la relajación de la restricción moral, los valores occidentales pudieron incrustarse rápidamente en la masa cultural china y, especialmente, los jóvenes escritores fueron los que creyeron, ya que poseían escasa influencia tradicional, que la forma de ser y la conducta encontraban

una nueva armonía en este estilo novedoso de vida urbana. No obstante, pronto compartieron con los autores coetáneos occidentales, al disfrutar de una sobredosis de civilización material, el sentimiento de culpabilidad:

The new sensationist protagonist is a participant in the flow of urban experience (even though this participation takes a specific form). Receiving the effects of the dizzying (com) motions of the city on multiple sensory registers, mimicking the activities of the modern capitalist city (speeding, pulsating, buying, selling), and in the absence of a defense mechanism (such as Simmel's blasé attitude or what Benjamin calls the "protective shield"), the protagonist often stumbles and falls from exhaustion. The new sensations of the city fall upon the male subject with such force that he gets lost in a world of sounds, lights, colors, and motion, and it is these powerful sensory impressions on the subject which provide the occasions for the author's linguistic innovation and technical experimentation.

(Shih Shu-mei, 2001: 303-304)

Estos autores encontraron en la ciudad su único espacio de existencia, recurso clave para su imaginación creativa, que les distinguió de la tradición formada por el Cuatro de Mayo que destacaba por el realismo (Lee Leo Ou-fan, 2017: 235). Entre ellos, Liu Naou (1905-1940) es conocido por ser el fundador del Modernismo literario chino del grupo de Neo-sensualismo, como hemos mencionado antes. Nacido en Taiwán, creció en Japón y vino a estudiar a Shanghai (en la *Université l'Aurore* de Shanghai) donde fue compañero de Dai Wangshu, Shi Zhecun y Du Heng. Desde 1924, siendo rico y joven, dueño de dos librerías y fundador de dos revistas (*Tren de rieles* y *Nuevo arte*), vivió una vida bohemia y dandi. Se publicó en 1930 su primera y única colección de cuentos con un título en francés, *Scenè*, que abarca ocho relatos. Esta escritura fue criticada por el grupo de izquierdas por su desviación de la tradición china, ya que aquella se veía, precisamente, por ser la esencia de la estética del Modernismo chino bajo la influencia de Francia y de Japón y cuya configuración quedaba configurada por lo urbano, lo exótico y lo erótico (Shi Shumei, 2012: 322).

Quizá, Mu Shiyong fue el autor más representativo del grupo de Neo-sensualismo. Hijo de un banquero, estuvo muy influenciado por el decadentismo, el ambiente de *Fin de siècle* occidental y por ignorar la literatura china del pasado. También vivía un estilo de vida dandi e iba frecuentemente a salones de baile buscando inspiración artística. Imitador de Liu Naou, le superó en muchos aspectos y sus obras fueron muy bien

recibidas por los consumidores de la literatura urbana en Shanghai. Según señala Lee Leo Ou-fan (2017: 236), fue un auténtico decadente urbano quien hacía alarde públicamente de su vida privada, de ser un cliente habitual del salón de baile donde dilapidaba una gran fortuna y que se casó finalmente con una bailarina. Es por este motivo que tanto su estilo de vida como sus obras se consideraban una imitación inferior de la cultura occidental y que, en cierta manera, reflejaba el peor impacto del semicolonialismo en los intelectuales chinos (Shih Shu-mei, 2007: 345). Su creación reflejaba la soledad espiritual y la desesperación de la gente urbana bajo el hedonismo de la civilización materialista. En su obra se plasma ese pensamiento espiritual universal en el que el conflicto llega cuando la búsqueda de la materia choca con la búsqueda de la creencia espiritual y el significado de la existencia.

No es extraño que, en un ambiente semejante, ante el desvanecimiento de la moralidad tradicional y en el que las nuevas creencias y valores aún no se han formado, el pensamiento y valor de la modernidad occidental deje de ser una referencia externa para los autores chinos y se convierta en anhelo de sus pensamientos. Dado que estos autores asumen dos valores de sistemas culturales diferentes, por un lado, aquel que conlleva una relación de dependencia de la vida urbana del que no se puede uno desembarazar, y, por otro lado, el sentimiento de formar parte de una visión que traiciona los fundamentos de su propia cultura, lo que produce y transmite un sentido de decadentismo y de nihilismo cuando fracasa la búsqueda del sustento espiritual. Es por todo ello que la exploración del mundo interior del ser humano se ha convertido en un foco importante para los autores del Neo-sensualismo.

El caso de Mu Shiyong, autor que gozó de una corta vida, es paradigma de la degradación de la moralidad atribuida a este grupo. El autor se dio a conocer por ser un realista proletario que acabaría al final convirtiéndose en un dandi decadente urbano (Lee Leo Ou-fan, 2017: 237). Desde que se publicó su relato 《公墓》 [«El cementerio público»], en el primer volumen de la revista más influyente del momento, *Les Contemporains* en 1932, ganó gran fama y este hecho marcó una línea divisoria para la creación literaria. Su estilo comenzó a cambiar y dejó de un lado las reivindicaciones y las preocupaciones por la vida proletaria de la clase social inferior —que quedaba reflejada en su primer colección de cuentos 《南北极》 ([Polo Sur y Polo Norte], 1932), que se llevaban publicando desde 1929—, girando hacia los temas de la vida urbana basada en la civilización del industrialismo moderno que describía con la

experimentación que le ofrecían las nuevas estéticas del Modernismo universal, así como la aplicación del análisis psicológico freudiano, el Simbolismo francés, el Decadentismo, la Corriente de Conciencia, etc., con que se configuran sus relatos posteriores en las siguientes colecciones: 《公墓》 ([El cementerio público], 1933), 《白金的女体塑像》 ([Estatua del cuerpo femenino de platino], 1934), 《圣处女的感情》 ([Los sentimientos de la virgen santa], 1935).

Estas obras pretenden capturar la sensibilidad de la vida amorosa del individuo de manera minuciosa en un contexto vital en la que la mayoría de ellos se convierten en hombres fracasados durante la vicisitud social que supone el no saberse ajustar al ritmo de vida rápido de la modernidad. He aquí lo que decía el autor en el prólogo de *Estatuta del cuerpo femenino de platino*:

La vida es un tren de alta velocidad y las personas no son solo viajeros de vacaciones cómodamente asentados en el vagón y mirando el paisaje, sino que son viajeros de profesión que se ven obligados a perseguir el tren. Un hombre de carne y hueso compite con una locomotora de metal, algún día acabará agotado y morirá en el camino.

El año pasado me arrojaron repentinamente a los rieles, fui un viajero que vaciló en la línea inferior de la vida mientras miraba el tren expreso que se acercaba a cincuenta kilómetros por hora e intentaba yo huir con pasos impenitentes. Los ahorros espirituales de estos últimos veintitrés años se derrumbaron precipitadamente, perdí todos los conceptos, todas las creencias; todos los estándares, reglas y valores fueron difuminados; como si me encontrara frente a los ojos de los moribundos, sabiendo que, pasado un segundo más, caería sobre los rieles y las ruedas del tren me cercenarían en tres secciones, la felicidad, la tristeza, las preocupaciones, la fantasía, la esperanza se reunieron como en un caleidoscopio y empezaron a agitarse dentro. De esta sensación salieron desde la tinta esta colección de ocho cuentos de diferentes estilos. Para conmemorar los cambios en mi vida, he imprimido estos ocho cuentos.<sup>144</sup>

---

<sup>144</sup> «人生是急行列车，而人并不是舒适地坐在车上眺望风景的假期旅客，却是被强迫着去跟在车后，拼命地追赶列车的职业旅行者。以一个有机的人和一座无机的蒸汽机关车竞走，总有一天会跑得精疲力尽而颓然倒毙在路上的吧！

我是在去年突然地被扔到铁轨上，一面回顾着从后面赶上来的，一小时五十公里的急行列车，一面用不熟练的脚步奔逃着的，在生命的底线上游移着的旅人。二十三年来的精神上的储蓄猛地崩坠了下来，失去了一切概念，一切信仰；一切标准，规律，价值全模糊了起来；于是，像在弥留的人的眼前似的，一想到“再过一秒钟，我就会跌倒在铁轨上，让列车的钢轮把自己辗成三段的吧”时，人间的欢乐，悲哀，烦恼，幻想，

En esta era de la maquinaria, parece que todo se mercantiliza, incluido el amor y las mujeres modernas. Se plasman los papeles femeninos bajo la pluma de Mu Shiyong y la de sus colegas, Liu Naou o Shi Zhecun, mostrando imágenes de chicas hermosas y decadentes. Concretamente, estas protagonistas femeninas suelen ser bailarinas o clientes habituales en los salones de baile, quienes, al mismo tiempo, simbolizan un producto vacío y solitario de la modernidad. En su relato 《被当作消遣品的男子》[«Hombre siendo tratado como un pasatiempo»], la protagonista Ronzi es precisamente fruta de una fusión de caracteres:

¡Es una chica que vive en la estimulación y la velocidad, Rongzi! Una fusión entre el *jazz*, la maquinaria, la velocidad, la cultura urbana, el sabor americano y la belleza.<sup>145</sup>

(Mu Shiyong, 2010: 137)

En 《黑牡丹》[«Peonía negra»], la protagonista es bailarina de salón y se nos muestra vagando entre las luces, moviendo su cuerpo al ritmo del *jazz* con una cara y una mirada cansada en busca de hombres, y es por este mismo motivo por el que logra divertirse y encontrar satisfacción en su belleza y su cuerpo:

Vivo en el lujo, fuera del *jazz*, el *fox-trot*, el alcohol mixto, el color de moda otoñal, el auto deportivo de ocho cilindros, el tabaco egipcio... Me convertiría en una persona sin alma. Estoy profundamente sumergida en el lujo, vivo en el lujo, y estoy cansada en la vida.<sup>146</sup>

(Mu Shiyong, 2010: 208)

---

希望……全万花筒似的聚散起来，播播起来。在笔下就漏出了收在这本集子里边的八篇没有统一的风格的作品。为了纪念自己生活上的变迁，我把这八篇零落的东西汇印了。 » En: <http://www.millionbook.com/xd/m/mushiyong/000/000.htm>

<sup>145</sup> «真是在刺激和速度上生存着的姑娘哪，蓉子！*Jazz*，机械，速度，都市文化，美国味，时代美……的产物的集合体。（《被当作消遣品的男子》穆时英）»

<sup>146</sup> «譬如我，我是在奢侈里生活着的，脱离了爵士乐，狐步舞，混合酒，秋季的流行色，八汽缸的跑车，埃及烟……我便成了没有灵魂的人。那么深深地浸在奢侈里，抓紧着生活，就在这奢侈里，在生活里我是疲倦了。——" »

La protagonista considera a los hombres como trofeos y productos recreacionales para satisfacer su vanidad y orgullo; pero también para disimular su soledad y su vacío vital. Por ejemplo, en el primer cuento citado, el protagonista y narrador “yo” era un hombre de carácter misógino, que muestra temor de no poder evitar convertirse en un hombre libidinoso, de convertirse para Rongzi, la protagonista, en un caramelo de chocolate o Sunkist, y que al serlo acabaría causando la indigestión de ella y la causa de su abandono, como si fuera la inmundicia de su propia indigestión:

¿Pero cómo continúa la altura de este amor? Con esta velocidad, ya es posible rodear la tierra tres veces. ¿Si este amor de tan alta velocidad pierde su velocidad, significa perder su estimulación, acaso Rongzi, como quien sobrevive en esta estimulación, lo va a abandonar? ¿Esto no es abandonarme, el vincularme con esta estimulación? ¡Otra vez se va a manipular con otros productos recreacionales para vivir! ¡Es solo que los restos de estos pasatiempos no se han digerido bien! Es como resolver la fórmula y sacar esta conclusión, qué trágico—<sup>147</sup>

(Mu Shiying, 2010: 138)

Señala Zhou Yi (1989: 142):

Bajo la pluma de Mu Shiying, el amor ha perdido su significado más simple e inocente, y se ha convertido en un viaje espiritual, en una piedra de toque para explorar la esencia de la vida. [...] Este amor no busca cónyuge, sino que busca una experiencia extrema, una liberación de deseos rebeldes y dolor que no se puede realizar en la vida.<sup>148</sup>

Desde otro punto de vista, podemos observar que las imágenes femeninas son las de unas chicas jóvenes muy adaptadas a la modernidad; en cambio, los papeles masculinos aún poseían una sensibilidad moral patriarcal obsoleta (Lee Leo Ou-Fan, 2017: 254). En su cuento, por ejemplo, «Hombre siendo tratado como un pasatiempo» las

---

<sup>147</sup> «可是这恋爱的高度怎么维持下去呢？用了这速度，是已经可以绕着地球三圈了。如果这高速度的恋爱失掉了它的速度，就是失掉了它的刺激性，那么生存在刺激上面的蓉子不是要抛弃它了吗？不是把和这刺激关联着的我也要抛弃了吗？又要摆布着消遣品去过活了呢！就是现在还没把那些消遣品的滓排泄干净啊！解公式似的求得了这么个结论，真是悲剧哪——».

<sup>148</sup> «在穆时英笔下，爱情失去了最单纯和天真的意义，而变成一次精神旅行，变成了探索生命本质的试金石。... 这种爱情不是在寻找一名配偶，而是在寻找一种极端体验，在寻找一种在生活中无法实现的叛逆欲望和悲怆感的释放。»



lecturas que realiza el protagonista suelen ser obras del realismo del siglo XIX, y las de la protagonista, del Modernismo:

“¿Has leído *La dame aux Camélias*?”

“Esto debe ser leído por nuestra abuela”.

“¿Entonces te gustan las obras del Realismo? Por ejemplo, *Nana* de Zola, *Crimen y castigo* de Dostoyevski...?”

“Los leo cuando quiero dormir, los uso para que me sirven de buen hipnótico. Me gusta leer a Paul Morand, Riichi Yokomitsu, Horiguchi Daigaku, Sinclair Lewis, me encanta Lewis”.<sup>149</sup>

(Mu Shiyong, 2010: 137)

### c. “Disimulación textual”

Esta técnica de usar un “papel real” para imitar la vida real se denomina “disimulación textual” (Shih Shu-mei, 2001: 331) y ha sido muy aplicada en las obras de Mu Shiyong, al igual que ocurre con otros autores coetáneos chinos y extranjeros, y resultaba una novedad para el momento literario chino, cuya función, según señala Shih Shu-mei, es la siguiente:

[...] I want to focus on one other aspect of this assertion of aesthetic autonomy in relation to dissimulation as a cultural practice under semicolonialism, namely, the profuse textuality of his works. By textuality I mean the ostensive self-reflexivity or self-referentiality (the way the text refers to itself), metafictionality (the way the text comments on the writing of the text itself), and intertextuality (the way the text refers to other texts) in Mu’s work, all of which construct the world of the text as an enclosed structure with its own autonomous frames of reference divorced from

---

<sup>149</sup> « “你读过《茶花女》吗？”

“这应该是我们的祖母读的。”

“那么你喜欢写现实主义的东西吗？譬如说，左拉的《娜娜》，朵斯退益夫斯基的《罪与罚》……”

“想睡的时候拿来读的，对于我是一服良好的催眠剂。我喜欢读保尔穆杭，横光利一，堀口大学，刘易士——是的我顶爱刘易士。” »

physical reality. Within this enclosed structure of textuality, what would normally be considered a textual event seems to affect or transform reality.

(Shih Shu-mei, 2001: 331)

En este mismo cuento, por ejemplo, Mu rememora a su amigo, el poeta y traductor Dai Wangshu, y su poema “A Lane in the Rain” :

Ella se fue, como las hojas de otoño, en la llovizna oblicua, bajo el paraguas de papel azul, paso a paso con sus encantadores tacones de satén rojo. Volviéndome su cabeza, lanzó una mirada como si me quisiese decir algo, y cantando la melodía de la serenata, en tono bajo, en tono bajo, se fue caminando hacia las ramas del sauce.<sup>150</sup>

(Mu Shiyong, 2010: 151)

He aquí una estrofa del poema de Dai Wangshu y la traducción en inglés (traducido por Yang Xianyi y Dai Naidie):

---

<sup>150</sup> «她便去了，象秋天的落叶似的，在斜风细雨中，蔚蓝色的油纸伞下，一步一步的踏着她那双可爱的红缎高跟鞋。回过脑袋来，抛了一个象要告诉我什么似的眼光，于是低低地，低低地，唱着小夜曲的调子，走进柳条中去了。」

她彷徨在寂寥的雨巷，  
撑着油纸伞  
像我一样，  
像我一样地  
默默跼蹐着  
冷漠，凄清，又惆怅。

She wanders along the solitary lane in  
the rain,  
Holding an oil-paper umbrella  
Just as I do,  
Just like me,  
Walking slowly in silence,  
Aloof, sad and melancholy.

她默默地走近，  
走近，又投出  
太息一般的眼光  
她飘过  
像梦一般地，  
像梦一般地凄婉迷茫。

Silently she comes closer,  
Closer, giving me  
A glance like a sigh;  
Then she floats past  
Like a dream,  
Dreary and blank like a dream.

Es conocido que Dai Wangshu recibió mucha influencia del Simbolismo francés y que fue traductor de poemas de Baudelaire, Verlaine, Gourmont, Paul Fort, Reverdy, y también de Federico García Lorca. Este poema suyo manifiesta un tono melancólico, decaído y solitario, pero aparte de eso, habría que subrayar la búsqueda de la musicalidad por el uso de un léxico repetitivo (las reiteraciones musicales) y la aplicación de las metáforas que nuestro autor Mu Shiyong y muchos de sus contemporáneos admiraban. El citado texto se transforma en “poemas en prosa”, y este no es el único ejemplo, hay que señalar el carácter poético de los relatos de nuestro autor. Precisamente, en el relato «El cementerio público» de Mu Shiyong, la protagonista es considerada y plasmada como la chica en quien se metaforiza la flor de la lila. Existe otro aspecto muy importante de este poema de Dai al que queremos referirnos: la fusión del Simbolismo francés con la poesía china tradicional. El préstamo de este empleo queda bien reflejado en el texto de nuestro cuentista por su inserción de la visualización del sauce, «caminando hacia las ramas del sauce», el cual asume un código especial en la poesía china tradicional, ya que en esta imagen se codifica el sentimiento de la despedida, y “las ramas del sauce” representan la nostalgia que queda después de la separación.

Esta técnica es recurrente también en los textos españoles. Existen numerosos ejemplos en autores como Valle-Inclán, Azorín, etc.

### **c.1. Mu Shiyong y Azorín**

Otro ejemplo destacado de “disimulación textual” es el cuento «Pierrot» de Mu Shiyong, que se lo dedica a Dai Wangshu, quien entonces residía en Francia. En el mismo título queda expresada su influencia en su percepción del prototipo del personaje, ya que es probable que Dai Wangshu descubriera esta figura mediante su lectura de la Literatura francesa del siglo XIX, especialmente de la obra de su poeta favorito Jules Laforgue, aunque en este caso se distingue por desprender al personaje del matiz burlesco que poseían los payasos en las comedias italianas (Lee Leo Ou-fan, 2017: 281). La manifestación de esta influencia producirá su eco en la plasmación de otros personajes para otros cuentos como los de «Peonía negra», «Craven A», «Cinco personas en el club nocturno».

En lo que respecta a la influencia que ejerce Dai Wangshu en nuestro autor, hay que percatarse también de que en la obra el protagonista lleva consigo una colección de cuentos de Azorín en una edición de lujo —recordemos que Azorín fue el autor español más traducido de la época y Dai Wangshu fue uno de sus traductores—. No es descartable la posibilidad de que Mu Shiying haya leído los cuentos de Azorín traducidos por su amigo. De hecho, este cuento suyo se destaca por ser uno de los que posee un pensamiento filosófico más profundo del tipo existencialista, y, precisamente, como hemos comentado antes, la escritura de Azorín estaba impregnada de este tipo de inquietudes filosóficas. Desde el pensamiento idealista, las características estilísticas, etc. se observan muchas semejanzas, de modo que se pueden establecer ciertos lazos entre el autor chino y el autor español.

En el cuento chino las preocupaciones existenciales se manifiestan en la trayectoria del espíritu errante del protagonista Pan Heling, que es escritor y crítico literario, conocedor de la cultura norteamericana (su cine y su literatura), el Modernismo, la teoría de Freud, el materialismo, la pintura del impresionismo, el misticismo, el superhombre de Nietzsche, el pesimismo, etc., que se muestran en su recorrido por la ciudad y el campo. El argumento se desarrolla sobre la exploración espiritual de Pan Heling desde diferentes perspectivas: el amor, la amistad, el individuo y la sociedad. Pero como destino único en el que termina siempre el ambiente decadente y pesimista, su vivencia es un fracaso, la traición y la infidelidad de su amante idealizada, que es verdaderamente una mujer frívola, la incompreensión de sus amigos sobre la lectura de sus obras, su sacrificio y buena intención para contribuir a la revolución, le han proporcionado a cambio nada más que un duro castigo y una cojera permanente. Esta serie de sucesos produjeron al protagonista una crisis absoluta sobre sus creencias, pues mientras que la civilización material logra un desarrollo y un avance frenéticos, sin embargo, la cultivación de la civilización espiritual no pudo alcanzar el mismo ritmo y altura, lo que conduce a una falta de conexión espiritual, de fidelidad y de sinceridad con el aislamiento, la incomunicación y la marginalidad del individuo en la sociedad. Y, precisamente, se debe a esta soledad que el hombre demanda un amor desesperado para conseguir un consuelo, a pesar de que el materialismo de las mujeres y la incompreensión entre sus amigos le imposibilitan a conseguirlo, ya que tanto el amor como la amistad no pueden salvar su alma decadente. De esta forma, el individuo cae en una profunda

oscuridad que, en el caso del protagonista Pan Heling, tras padecer esta serie de hechos, le acaban por convertir en un nihilista total, en un cínico idiota que solo sabe reírse.

Técnicamente, el cuento está narrado de forma calidoscópica: comienza con descripciones líricas de paisaje y ambiente, y poco a poco, acelerando el ritmo narrativo con el uso de diálogos y la inserción constante del monólogo interior, separándolo entre paréntesis, avanzan las descripciones de acciones exteriores. Es decir, utiliza el narrador en tercera persona para describir las acciones exteriores y un narrador en primera persona para las descripciones psicológicas entre paréntesis. De este modo, da acceso a alternar la dimensión temporal o hacia el pasado a través de un recuerdo o hacia el presente a través de un momento de penetración psicológica (también conocido como la Corriente de la conciencia), que en ocasiones produce una ruptura en el tiempo de suceso. Asimismo, el constante cambio de perspectiva pone de relieve el agudo conflicto entre el acto externo y la mente interna, sumando el uso del tiempo cíclico, el fragmentarismo, con los que se produce un efecto deslumbrante, que sirva de consonancia con la evolución del personaje, que poco a poco se transforma desde un hombre letrado erudito y confiado en sí mismo hacia un hombre que cuestiona su creencia a través de estos monólogos interiores, convirtiéndose en nihilista y negándose a pensar. He aquí un ejemplo:

“¡Travieso!” Él sonrió torpemente en su boca.

(Ella escucha mi confesión silenciosamente, fingiendo como si fuese mi alma gemela, es para vivir: ahora me besa tanto, también es para vivir. Resulta que su amor distante, sus nostalgias lejanas y su corazón azul es solo una marca, una marca comercial conveniente para vivir. Y ella me ha engañado tanto, frente a mí, como frente a otros...)

“¿Por qué no me ayudas a quitar mi **Pyiama**?” Una voz melindrosa.

Sonrió maliciosamente, y le quitó la **Pyiama** hábilmente, y también el **Corset**.

(Ella dijo que se está enamorando de mí profundamente, ahora lo dice, y antes también decía lo mismo, Lina, Rongzhu, Yuefang, Anna, Liqiong, todas me han dicho lo mismo, pero ¿de verdad se enamoran de mí? Si no me han amado, ¿por qué quieren decir eso? ¿Por qué me engañan? ¿Sin engaño, la vida no puede existir? ¡Mentira! ¡Todo es mentira! Amistad, amor, arte, civilización ... Todas las mentiras

finas y rugosas, chapuceras y profundas. Todo el mundo se engaña a sí mismo y engaña a los demás...).<sup>151</sup>

En cuanto a nuestro escritor español, es sabido que *Azorín* fue un gran crítico radical de la sociedad y de la creación literaria. Muchos textos suyos aportan ideas sobre crítica literaria. Para ilustrarlo mejor, baste resaltar que tan solo en su libro *Buscapiés (sátiras y críticas)* (1894), de un total de dieciséis textos, ocho de ellos pertenecen a la crítica literaria. Se puede tomar como ejemplo su novela *La voluntad*, que posee muchas similitudes comparándola con el cuento del autor chino, ya que los personajes, por ejemplo, ejercen el papel de críticos literarios. Dicha obra está claramente influenciada por la filosofía pesimista de Schopenhauer, de hecho, este filósofo alemán es un ejemplo de una “disimulación textual” nada más empezar la narración en el tercer capítulo de la primera parte para resaltar la importancia que tiene el pensador en nuestro autor español: «En un ángulo, casi perdidos en la sombra, tres gruesos volúmenes que resaltan en azulada mancha llevan en el lomo: *Schopenhauer*» (Martínez Ruiz, 1997: 128). Nos encontraremos numerosas aplicaciones a lo largo de la obra de esta técnica; merecen destacarse cómo en el capítulo VII de la primera parte, el personaje Azorín lee a Montaigne, extrayendo de allí que «el escepticismo amable del amigo Montaigne era, amable y todo, un violento nihilismo» (Martínez Ruiz, 1997: 154), influencia esta con que se guía al personaje hacia el destino de ser nihilista, un parentesco que encontramos en las dos obras. En efecto, en las obras de Schopenhauer, Montaigne y otras como *La educación sentimental* de Flaubert, o *Poesías* de Leopardi, para mencionar algunas de las tantas que han sido mencionadas y comentadas, son lecturas reales que sin duda alguna producen un efecto de intertextualidad que influye en la comprensión del discurso.

---

<sup>151</sup> « “顽皮的！” 在她的嘴上他又嘻嘻地笑了起来。

（她静静地听着我的自白，装作一个我的了解者，是为了生活：她现在那么吻着我，也是为了生活。她的辽远的恋情和辽远的愁思和蔚蓝的心脏原来只是一种商标，为了生活获得的方便的商标。而她是那么地欺骗了我，在我前面，和在别人前面一样地矫装着……）

“为什么不替我脱 Pyiama 呢？” 发腻的声音。

于是他嘻嘻地笑着，老练地给她脱了 Pyiama，脱了 Corset。

（她说深深地爱着我，现在那么说，从前也那么说，丽娜，蓉珠，月舫，Anna，丽琼，许多人全那么说过，可是她们真的恋过我吗？如果没恋过我，她们为什么要说那样的话呢？为什么要欺骗我呢？没有欺骗，人生就不能存在吗？欺骗！什么都是欺骗！友谊，恋情，艺术，文明，……一切粗浮的和精细的，拙劣的和深奥的欺骗。每个人欺骗着自己，欺骗着别人……） »

La negrita es mía. Se subraya la importancia del uso de léxico extranjero. Recuperado el 16 de octubre de 2018, de [<http://www.millionbook.com/xd/m/mushiying/001/001.htm>].

La tercera parte de la novela está particularmente narrada en primera persona, modelo muy próximo a la manera de diario, he aquí un ejemplo: «Hoy he intentado continuar trabajando en *El bastón de Manuel Kant*, y me ha parecido el tal libraco una cosa ridícula, presuntuosa, insoportable» (Martínez Ruiz, 1997: 328). Se observa una pretensión de reproducir la vida cotidiana real de forma autobiográfica. En este punto, los autores chinos Mu Shiyong, Liu Naou y Yu Dafu, por mencionar a algunos, también comparten esta conciencia de destacar el subjetivismo, la de excavar en los sentimientos profundos del individuo y la de exponer su intimidad, y también se los muestra de forma fragmentaria, como a través del diario, las memorias, los monólogos, etc. Por ejemplo, «Pierrot» es un cuento compuesto por siete partes sin una conexión rígida. Al igual, *La voluntad* de Azorín muestra una división sin necesariamente tener una lógica rígida del suceso tal como hacían las narrativas del realismo decimonónico al contar una historia en su integridad. Al mismo tiempo:

Las nuevas novelas neo-sensualistas de Mu Shiyong raramente tienen historias tortuosas, tampoco hay conflictos dramáticos intensos, la trama se desvanece. No prestan atención a la descripción de las relaciones sociales externas de los personajes, tampoco pretenden plasmar un personaje de prototipo en un contexto de prototipo. Lo que se centran es en revelar y expresar la profunda realidad psicológica de los personajes que, mediante la perspectiva y la sensación de la mente humana, expresan la experiencia emocional de la vida moderna y su reflejo con el mundo.

(Zhu Tong, 1993: 74)

Además, el autor rompe con toda la tradición de la narrativa antigua para dejar al discurso fluir en libertad y no seguir un orden cronológico estricto. De esta forma, en lo temporal, se permite una alternativa de una cronología discontinua, hacia la mirada retrospectiva o hacia el futuro, o a la simultaneidad del presente produciendo un efecto de espontaneidad e improvisación mediante montones de unidades breves o fragmentos, tal como si fuera una imitación de la estructuración de la mente humana, la cual es espontánea y fragmentaria. De esta forma, el argumento se desarrolla principalmente según la psicología del protagonista, lo que piensa, lo que siente, considerando el subjetivismo como el factor primario para toda la existencia y la verdad. De modo similar ocurre en *Azorín*:



Hallada la fórmula, el novelista creará sus obras repitiendo un número parecido de unidades breves y autónomas —de treinta a cuarenta y de la misma extensión—, a modo de cuadros, estampas, piezas independientes, más que partes de un conjunto, tendencia separativa que podríamos llamar impresionista (sea en artículos periodísticos, anécdotas, párrafos de libros, circulares políticas...), con un tratamiento poético que incluye matices, sensaciones y silencios. De este modo, el autor traduce cada estado de ánimo a una determinada forma, sin vínculos lógicos ni enlaces en lo que se ha venido en llamar *novela impresionista*, y cuyo efecto es el de un estilo cortado, estático y repetitivo.

(Escartín Gual, 2015: 22-23)

Ambos autores destacan por el uso de la subjetividad, se preocupan de las sensaciones, que se suelen expresar mediante el fragmentalismo. Asimismo, en el marco general de estos montones de unidades, piezas y estampas todavía se vislumbra una estructura de sucesos aparente. Se produce un recorrido de la ciudad y del campo en el cuento chino. En *Azorín*, por otro lado, la novela expone un hastío vital en tres tiempos y tres escenarios: la vida provinciana, que «es una vida vulgar», «una vida más clara, más larga y más dolorosa que la de las grandes ciudades» (Martínez Ruiz, 1997: 153), ya sea por «—¡estos interminables minutos de los pueblos!— en la inutilidad de todo esfuerzo [...]» (Martínez Ruiz, 1997: 154); en segundo lugar, el recuerdo del tiempo de juventud en Madrid, vida decepcionante por su vacuidad, compuesta de «la pesadilla de la Lujuria, el Dolor y la Muerte» (Martínez Ruiz, 1997: 258); y, por último, la del regreso a Yecla, siendo ya hombre viejo, sin voluntad, «he aquí el viejo bohemio», «como un vecino de tantos, yendo al casino, viniendo del casino» (Martínez Ruiz, 1997: 328), en la que se vive una vida de «esfuerzos sueltos, iniciaciones paralizadas, audacias frustradas, paradojas, gestos, gritos...» (Martínez Ruiz, 1997: 365).

Este punto es destacable al observar la experiencia de ansiedad sobre la existencia del individuo en diferentes espacios (ciudad y campo) en la época de la transformación social en la que se inscriben y que exploraron ambos autores, y en la que se nos expone la crisis de creencias y la búsqueda del significado de la existencia. Parece que la gran productividad de la materia no puede ofrecer el sustento de una creencia espiritual confiable, lo que refleja la crisis de la mentalidad burguesa. Por tanto, los protagonistas en ambos textos han fracasado en el intento de encontrar el sentido de la existencia y, como consecuencia, se desvían hacia un nihilismo paralizante. En el texto chino, Pan

Heling se niega a pensar, a pesar de su suma inteligencia, sumido en la idea de abandonarse para convertirse en idiota. Así exclama:

(¿Dónde se puede poner uno en pie? ¡Todos los sitios están llenos de soledad! El ser humano era un feto solitario en el vientre de la madre, nacido en una sociedad extraña, será adorado, culpado, exiliado, pero siempre en solitario, hasta los restos mortales enterrados en el ataúd también son solitarios; incluso los pensamientos y las emociones que quedan, hasta que el universo se destruya, son solitarios. La comprensión absoluta entre personas es imposible, aunque exista la amistad y el amor —el amor solo tiene una comprensión relativa. El corazón humano es realmente como el secreto y el misterio del universo. [...])<sup>152</sup>

La misma percepción posee el maestro Yuste en el texto español:

—¡Ah, la inteligencia es el mal! Comprender es entristecerse; observar es sentirse vivir... Y sentirse vivir es sentir la muerte, es sentir la inexorable marcha de todo nuestro ser y de las cosas que nos rodean, el océano misterioso de la Nada...

(Martínez Ruiz, 1997: 237)

Y las opiniones de Yuste han contagiado a su discípulo Antonio Azorín:

Azorín sonríe. Y en el zaguán, iluminada, sana, altiva, imperiosa, pletórica de vida, va, viene, discute, manda, impone a todos jovialmente su voluntad incontrastable.

(Martínez Ruiz, 1997: 243)

-----  
Azorín, en el fondo, no cree en nada, [...]

[...]

Azorín ha llegado demasiado pronto para alcanzar estas bienandanzas. Su espíritu anda ávido y perplejo de una parte a otra; no tiene plan de vida; no es capaz del

---

<sup>152</sup> « (站到哪儿去呢？哪儿都是寂寞的！人在母亲的胎里就是个孤独的胎儿，生到陌生的社会上来，他会受崇拜，受责备，受放逐，可是始终是孤独的，就是葬在棺材里边的遗骨也是孤独的；就是遗下来的思想，情绪，直到宇宙消灭的时候也还是孤独的啊！绝对的人和人中间的了解是不可能的事，纵然有友谊，有恋——恋也只有相对的了解。人类的心真是宇宙的秘密，宇宙的谜呢。 » Recuperado el 16 de octubre de 2018, de [<http://www.millionbook.com/xd/m/mushiying/001/001.htm>].

esfuerzo sostenido; mariposea en torno a todas las ideas; trata de gustar todas las sensaciones. Así en perpetuo tejer y destejer, en perdurables y estériles amagos, la vida corre inexorable sin dejar más que una fugitiva estela de gestos, gritos, indignaciones, paradojas...

(Martínez Ruiz, 1997: 255)

En esta novela, hay que apuntar que el personaje Yuste asume el papel de maestro y ejerce también el papel del crítico literario. Pan Heling, como crítico literario y buen conocedor de la cultura y la literatura occidental, sin embargo, no manifiesta ningún conocimiento hacia la cultura y literatura china; en contraste, Yuste habla de Quevedo, de Vicente Espinel, Fray Luis de León, Cervantes, Galdós, etc., así también de materialismo, espiritualismo, escepticismo, etc. de Platón, Aristóteles, Descartes, Spinoza, Hegel, Kant, Nietzsche, Schopenhauer... Es decir, aunque los dos personajes comparten algunos conocimientos comunes, uno muestra la intención de negar el valor de su propia cultura, y otro resalta este valor.

El protagonista discípulo Antonio Azorín muestra varias alusiones a Baudelaire, por lo que se deduce que nuestro autor fue un gran admirador y partidario del autor de *Les Fleurs du mal*, y esta adoración queda manifestada tanto en el admirado estilo de la vida bohemia como por su excelente talento como poeta (recordemos su colección de cuentos titulada *Bohemia* (1897), así como por su admiración a otros simbolistas franceses:

He aquí la nueva vida del Viejo bohemio, admirador de Baudelaire, devotísimo de Verlaine, entusiasta de Mallarmé; del viejo bohemio amante de la sensación intensa y refinada, apasionado de todo lo elegante, de todo lo original, de todo lo delicado, de todo lo que es Espíritu y Belleza.

(Martínez Ruiz, 1997: 332)

Pero qué fue lo que inspiró a este maestro. El Simbolismo francés de Baudelaire tenía unas características muy sugestivas. Según González del Valle:

La modernidad baudelaireana se manifiesta de muchas más formas. Entre ellas, su pretensión de inmortalidad a través de su deseo de ser leído como un escritor antiguo y clásico; su deseo de captar lo imperecedero. [...]

Otras demostraciones de la modernidad baudelaireana incluyen: 1. La disidencia a la que invitan los textos del francés; 2. Las funciones que le asigna al héroe, al artista, al hachís, al dandy, al «*flâneur*» y a la perfección (tanto la belleza como la fealdad/imperfección perfecta); 3. Los sentidos que le confiere a las correspondencias, a la distorsión, a la caricatura y a la memoria; 4. Su uso de nuevas formas y su concepción unitaria de las diversas manifestaciones artísticas; 5. La importancia que percibe en la máscara, la Palabra, los valores universales, el *spleen* y la ciudad.

(González del Valle, 2002: 75)

El propio *Azorín* comentaba lo siguiente sobre Baudelaire: «[Fue u]no de los hombres que más han influido en mí. Leí *Las flores del mal*, en Valencia, cuando era estudiante, en el año noventa y tres o noventa y cuatro» (Martínez Ruiz, *apud* Escartín Gual, 2015: 61). En efecto, *Azorín* manifestó su admiración de los maestros del Simbolismo francés en varias ocasiones, por ejemplo, nos encontramos en *Diario de un enfermo* reproducción de versos de Baudelaire y de Verlaine. En “Fragmentos de un diario” de *Bohemia* hace mención de Verlaine: «He estado hablando con Ródenas..., correcto, elegante y hasta perfumado, como siempre. Sin embargo, tiene la manía de creerse un bohemio perdido, a lo Verlaine. Me ha pintado su miseria con *negros colores*» (Martínez Ruiz, 1975: 160). De hecho, este cuento narra la dura condición de ser un literato hundido en la miseria (sospechoso de ser autobiográfico, ya que *Azorín* también se empleaba en el periódico *El país* como columnista, del que acabaría siendo despedido), como le ocurría al protagonista Max Estrella en *Luces de bohemia* de Valle-Inclán, que le acaba conduciendo a «la marginación decadente de bohemios y dandis» (Escartín Gual, 2015: 71), y mostrando una preocupación sobre el menosprecio que iba adquiriendo el periodismo bajo las normas burguesas.

Mu Shiyang también tuvo una existencia de carácter bohemio y decadente ya que dilapidó casi toda su fortuna exhibiéndose en una vida de diversión que le llevó de vez en cuando a encontrarse en malas condiciones económicas. Toda esta dura experiencia la muestra en su cuento 《贫士日记》 [«Diario de un pobre»]. Aunque no hay prueba fehaciente que pueda demostrar que Mu Shiyang haya leído *El diario de un enfermo* o «Fragmentos de un diario», ciertamente, se observan coincidencias estéticas importantes entre estos textos. Ante todo, desde la estilística, se empleaba la forma del diario. El texto chino se destaca por ser el único texto de Mu bajo este género, en el que se muestra la

vida miserable del literato Han Xiaotun durante unos tres meses, desde el día 18 de noviembre hasta el 5 de febrero. La historia se desarrolla rápidamente: Han Xiaotun y su mujer, quien sufría de tuberculosis, vivían en la pobreza; el marido gasta todo el dinero prestado por su mujer en el juego; escribe un artículo que se publica en una revista, pero no gana dinero por eso; la salud de su mujer empeora y el protagonista pide ayuda a su amigo; logra un puesto para dar clase de literatura a las hijas de un ministro; su mujer se recupera de la tuberculosis; pero el protagonista sufre el desprecio de la clase, se enfada también por las palabras irónicas de su mujer y por la incompreensión que le supone no recibir consuelo; su mujer vuelve a enfermar de tuberculosis; él se enoja por la reacción que muestra su esposa y deja el trabajo; se divorcian; no puede hacer frente al gasto de la pensión, así que acaba entrando en la cárcel; muere su madre y muere su mujer.

Como en otros textos de Mu, el autor pretende mostrar una vida apresurada en la ciudad y la inestabilidad de las relaciones humanas. El marido se enoja con su mujer por unas palabras; y a la inversa, la mujer le pide una cantidad de dinero como compensación por el divorcio, sabiendo que no podía asumir el pago y que tendría que entrar a la cárcel por eso. Lo que revela es el egoísmo heredado de la sociedad burguesa de finales del siglo XIX. En el texto se repasan las corrientes literarias del Romanticismo y del Simbolismo cuando el protagonista, siendo profesor de literatura, explicaba a sus alumnos estos movimientos. *Azorín* también comparte esta idea. Afirma Escartín Gual (2015: 61) que «aunque Martínez Ruiz nunca se sintiese próximo a estas corrientes [Simbolismo, Decadentismo, Prerrafaelismo], rechazando públicamente su estética en diversas ocasiones, aplicó algunos de sus principios en *Diario de un enfermo*». El protagonista es un “yo” enfermo por la vida de ritmo rápido que huye al campo, donde encuentra que ese estilo de vida tampoco le convence por el lento pulso vital; se enamora apasionadamente de una chica enferma, que muere en pocos meses después de casarse. Nos encontramos dos figuras de mujeres enfermas en ambos textos (Mu trata en otro cuento, “El cementerio público”, de otra chica enferma en el que un “yo” se enamora fervientemente), inspiración que probablemente provenga de Baudelaire o de los episodios de *Las escenas de la vida bohemia* de Henri Murger (1847-1849).

Parece contradictorio el rechazo de *Azorín* en su aproximación a las corrientes francesas, semejante contradicción encontramos también en Pío Baroja, que rechaza pertenecer a la Generación del 98.

#### d. Preocupación por el paisaje

En la última parte de *La voluntad*, en el epílogo de tres epístolas remitidas por Martínez Ruiz (en nombre del verdadero escritor del libro) a Pío Baroja, se observa la fuerte amistad establecida entre ellos, quienes formaron con Maeztu el llamado “grupo de los tres” dentro de la Generación del 98, aunque a Baroja nunca le gustó que lo adscribieran a los autores que englobaban este grupo. Sus textos, a pesar de tener una honda preocupación por los problemas sociales, se destacan por su voluntad estilística, interesados en la elocución y la elevación poética. Se halla en *Vidas sombrías*, por ejemplo, una inmensa cantidad de descripciones líricas sobre paisaje. Según declaró el autor, los autores que más le influyeron fueron Dickens, Dostoyevski, Julio Verne, Dumas, Eugenio Sue, Balzac, Jorge Sand, Baudelaire, Stendhal, Poe y Teófilo Gautier, entre otros (*apud* Ferreres, 1975c: 36). Y también confesó que era un ferviente admirador de Verlaine, al que consideraba el más grande poeta que haya existido (Ferreres, 1975c: 42).

Se observa, por lo tanto, que tanto *Azorín* como Baroja eran fervientes admiradores de la literatura francesa, y, a pesar de las notables diferencias entre ambos, es necesario subrayar las homologías estéticas que comparten. Particularmente, se inspiraron en Teófilo Gautier para la apreciación íntima del paisaje y su descripción. La adoración a la naturaleza también fue manifestada con fervor por Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, etc., y los autores españoles aprendieron de ellos proyectando su extraordinaria sensibilidad en la expresión de la emoción del paisaje que «llega a cubrir toda la moderna poesía española e incluso la llamada “Generación del 98”, los prosistas *Azorín*, Baroja y Unamuno», a pesar de que en algunos casos las «asociaciones con el simbolismo fueron bastante tenues» (Wellek, 1983: 243) en comparación con los llamados “modernistas”, representados por Rubén Darío. Evidentemente, no se trata de un fenómeno nuevo, sino que la valoración del paisaje en esta época cobra mayor relevancia y se presenta bajo una perspectiva subjetiva que refleja el interior de cada uno, lo cual era ya muy frecuente en el Romanticismo. Señala Ferreres (1975c: 32) que el eje de atención de nuestros escritores españoles se centra en «el paisaje natal de cada uno de estos escritores provincianos», de Castilla ante todo, tal como encontramos en Antonio Machado y en *Azorín*; en Pío Baroja destaca también su exaltación del paisaje del País Vasco y de Valencia.

Para *Azorín*, la descripción del paisaje es fundamental y, él mismo, en sus obras, tiene muy en cuenta seguir este principio estético e imponerlo en el texto. En el capítulo XIV de *La voluntad*, resalta esta idea mediante la voz del maestro y crítico literario Yuste:

Lo que da la medida de un artista es su sentimiento de la naturaleza, del paisaje... Un escritor será tanto más artista cuanto mejor sepa interpretar la *emoción del paisaje*... Es una emoción completamente, casi completamente moderna. [...] Pues bien; para mí el paisaje es el grado más alto del arte literario... ¡Y qué pocos llegan a él!

(Martínez Ruiz, 1997: 186)

Baroja, en *Vidas sombrías*, primera obra que publicó se preocupa más del paisaje que del argumento. Existe en esta obra una sustancia lírica inmensa, por lo que muchas veces no aporta un argumento claro, lo importante será el ambiente que presenta visto por los ojos del protagonista. Abundan en sus textos espacios abiertos naturales de Castilla y del País Vasco. Comenta Caro Baroja (1975: 11) que «el simbolismo está a flor de piel». Comparte este punto de vista Mainer en el prólogo de la edición de 1998:

Una palabra que lo explica todo: el simbolismo. [...] esa técnica iterativa, de acumulación de elementos, la que define la técnica descriptiva de Baroja. Paisajes, objetos, sensaciones se convierten en la única traducción posible de los pensamientos y la vida moral de los personajes, como si [...] la percepción directa de la realidad constituyese el más alto grado de comprensión.

(Mainer, 1998: 40-41)

Cabe mencionar que este empleo del paisajismo pictórico sensorial en estos relatos es muy característico del Modernismo, surge del impresionismo del último tercio del siglo XIX, muy vinculado con el impresionismo pictórico de Monet y sus coetáneos (con influjo del arte japonés), y, en la literatura, fue Zola quien consiguió enlazar estos dos artes para «alcanzar una mayor elaboración poética de la lengua naturalista» (García de Juan, 1997: 265). De hecho, consta que Baroja era un admirador de Zola, según especifica su sobrino Caro Baroja. En sus obras hay multitud de descripciones barojianas (Mainer, 1998: 42-43) en las que destaca la técnica colorista, los efectos de la luz, la técnica de fragmentación impresionista, etc.

### d.1. Baroja y Lu Xun

Esta obra de Baroja llamó la atención del autor chino Lu Xun, padre de la Literatura china moderna, que acabó por traducir al chino parte de su obra a través de una versión japonesa<sup>153</sup>.



Más tarde se tradujo al japonés... y del japonés al chino. Tengo ahora a la vista, gracias a la amistad del escritor chileno Eugenio Matus, un ejemplar de esta versión china que se titula, al parecer, «Canción pastoral de los montañeses» (Pekín, 1954). El meollo de la colección está en los «Idilios vascos» (selección de «Vidas Sombrías») y el texto japonés vino a llamarse, en consecuencia, «Canciones pastorales del País Vasco».

(Caro Baroja, 1973[1966]: 13-14)

Antes de esta versión, sus cuentos fueron publicados sucesivamente desde 1929 en diferentes revistas, entre ellas, varias que eran las revistas más conocidas del momento, por ejemplo, 《译文》 [Traducciones literarias], que fue fundada bajo propuesta del mismo Lu Xun. Luego fueron recopilados en *Obras completas de Lu Xun* en 1938, y esta sirvió de ejemplar para que, posteriormente, la editorial People's Literature Publishing House lanzara al menos siete ediciones entre 1973 y 2013. Igualmente, la misma editorial publicó una tirada aparte de estos cuentos en 1953, precisamente la que llegó a manos de Caro Baroja, la segunda edición, que también fue reeditada en 1959. Posteriormente, volvió a ser publicada en Hongkong por la editorial Jindai en 1966.

He aquí la lista de los cuentos de Baroja traducidos por Lu Xun:

---

<sup>153</sup> El occidentalismo de Lu Xun era absoluto, sugería la occidentalización mediante la influencia de Japón a fin de lograr el progreso y la evolución de modo que cada hombre chino pudiese ser un “hombre del mundo” en lugar de ser simplemente un chino (Shih Shumei, 2012: 95).



Elizabide el Vagabundo	放浪者伊利沙辟台
El carbonero	烧炭人
Playa de otoño	秋的海边
Las coles del cementerio	一个管坟人的故事
Marichu	马理乔
Noche de médico	往诊之夜
Bondad oculta	善根
La venta	小客栈
Caídos	少年别
Errantes	流浪者
Mari Belcha	黑马理
Hogar triste	移家
Angelus	祷告
[Elogio de acordeón] <sup>154</sup>	手风琴颂

Tal vez sea por compartir intereses comunes, los pensamientos de Nietzsche, las preocupaciones por los problema de su país, etc., —Lu Xun pertenecía al grupo de Izquierdas, y a Pío Baroja lo atribuían a la Generación del 98—, Lu Xun mostró un interés especial por el autor vasco, comentando que sus textos se caracterizan por lo humorístico y lo melancólico, reflejando la vida de los vascos y la vida de la clase baja de España, pero que muestran también una inclinación hacia el anarquismo y el nihilismo (Lu Xun, 1938)<sup>155</sup>.

Ninguna de estas características es ajena al autor chino. Una de sus obras, 《野草》 ([*La mala hierba*], 1927)<sup>156</sup>, puede que sea un buen ejemplo para ilustrar este sentimiento de hermandad. Esta obra abarca veintitrés prosas poéticas, escritas entre 1924 y 1926 bajo la dominación tenebrosa de los Militantes del Norte (北洋军阀). En 1924, tenemos que resaltar el hecho de que el autor japonés Kasai Shizuo publicara en este año

<sup>154</sup> No se encuentra un cuento correspondiente a este título en la colección de cuentos de Pío Baroja.

<sup>155</sup> Lu Xun (1938), *Recopilación de prólogos*. Recuperado el 16 de octubre de 2018 de [<http://www.millionbook.com/mj/l/luxun/wxbj/023.htm>].

<sup>156</sup> El título en chino también puede traducirse como “Hierbas salvajes”. Curiosamente, el segundo tomo de la trilogía *La lucha por la vida* de Pío Baroja se titula, precisamente, “Mala hierba”.

la traducción al japonés de los cuentos de Baroja, existiendo la posibilidad de que Lu Xun hubiera conocido esta traducción y se inspirara en ella para la redacción de *La mala hierba*. En sus páginas se muestran abundantes descripciones paisajísticas en los que, muchas veces, el argumento tiende a desaparecer. Se caracteriza el libro por lo lírico y lo musical, el uso de lenguaje simbólico y el subjetivismo con un tono filosófico lleno de soledad y de melancolía. Se trata de una profunda exploración del alma, de la examinación del valor y el significado de la existencia humana, revelando un mundo hostil y oscuro. En este mundo que vive, parece que la existencia de la vida es absurda, estamos ante un “yo” solitario, sin ninguna dependencia, incapaz de cambiar su destino y, a veces, desesperado, pero perseverante, con la fe de hallar un camino, muy influenciado por la filosofía de Bergson.

Todo esto se transmite a través de unas imágenes simbólicas que se reconcilian con la naturaleza. En “Una noche de otoño”, las descripciones de la naturaleza son tan simbólicas y alegóricas que crean un ambiente melancólico y solitario. El texto comienza así: «Detrás de mi jardín se pueden ver dos árboles que asoman por el otro lado de la tapia. Uno es un jinjolero, el otro también es un jinjolero» (Lu Xun, 2013: 15). Los jinjoleros simbolizan el “yo” solitario en un estado hostil; el cielo y la luna simbolizan los enemigos, las fuerzas oscuras:

A los jinjoleros se les han caído todas las hojas; pero antes de que eso se produjera, había dos niños que jugaban a lanzar a la gente que pasaba los jínjoles que quedaban en los árboles. Ahora ya no queda ningún fruto colgado de las ramas de los jinjoleros. Tampoco queda ninguna hoja. El jinjolero sabe cuál es el sueño de las florecillas rojas: que tras el otoño viene la primavera. También sabe cuál es el sueño de las hojas secas: que tras la primavera viene el otoño. El jinjolero se ha quedado sin hojas, se ha quedado desnudo. Sin embargo, esta era la época en la que sus copas rebosaban de frutos y hojas. Las ramas del jinjolero estaban tensas como un arco por el peso de sus frutos. Pero hay algunas ramas en la parte inferior que protegen al árbol de las agresiones. Son las más largas y las más tensas, como varas metálicas, de entre todas las ramas del árbol. Están tan enderezadas que parecen cuernos que atraviesan el cielo distante y extraño provocando, con su presencia, el parpadeo espectral de las estrellas. Las ramas perforan el espacio y atraviesan la luna llena acentuando su blancura.

(Lu Xun, 2013: 17)

Igualmente, como ya hemos comentado, la soledad y la melancolía son características muy destacables en Pío Baroja. Las abundantes descripciones del paisaje se muestran como sensaciones: «En la mayoría, la prosa busca la evocación directa del color y del sentimiento o lo fulgurante de la sensación» (Mainer, 1998: 21). En “Bondad oculta”, por ejemplo, el paisaje oscuro no solo proviene del espacio donde se desarrolla la historia, que es una mina, sino también insinúa la oscuridad del corazón del ser humano:

El monte estaba lleno de altas escombreras negruzcas, agujereado en todas partes por bocas de galerías obstruidas y cortado en muchos sitios por profundas trincheras. Los mineros talaron el monte; las aguas, cargadas de mineral de plomo, destruyeron toda vegetación, y de aquellos lugares, antes frondosos, poblados de encinas y de robles, no quedaban más que eriales llenos de pedruscos; un paisaje de una amarga y desoladora tristeza.

(Pío Baroja, 1998: 49)

Es decir, ambos autores se inspiran en un Simbolismo muy productivo. Tal vez sea por la honda preocupación que asoma en los textos de Lu Xun y su aspiración al arte puro que se le ignora. Lu Xun no sabía francés ni inglés, pero esto no le impidió su conocimiento y su recepción de la técnica del Simbolismo. Su larga estancia en Japón estudiando literatura le abriría las puertas al conocimiento de la literatura occidental, ya que, bajo la influencia extranjera de carácter comercial en Japón, las embajadas comerciales sirvieron también de intermediario para aquellos que querían conocer la cultura occidental en Asia. De hecho, Lu Xun tradujo *Kumo no shocho* (*Symbols of Agony*, 1921) de Kuriyagawa Hakuson (1880-1923) al chino en 1924, una obra de crítica literaria en la que introduce la teoría de Freud, la vitalidad (*élan vital*) de Bergson, etc. En el prólogo de la traducción hizo hincapié en las reflexiones de este crítico japonés sobre concepto del Simbolismo: «El supuesto Simbolismo no es solo la ideología que anunció la escuela de poesía francesa a finales del siglo pasado, sino que esta expresión del Simbolismo ya se usaba en todas las tradiciones literarias y artísticas en el pasado» (*apud* Lu Xun, 1938)<sup>157</sup>. Particularmente, Kuriyagawa Hakuson menciona a Baudelaire y cita

---

<sup>157</sup> Lu Xun (1938), *Recopilación de prólogos*. Recuperado el 16 de octubre de 2018 de [<http://www.millionbook.com/mj/l/luxun/wxbj/009.htm>].

su poema “Les Fenêtres”, pero sin darle mucha importancia. No obstante, este poeta francés llamó la atención de Lu Xun, añadió una foto suya en la traducción al chino con un título en alemán: “Ch. Baudelaire: Selbstporträt (Im Haschischrausch)” (Lee Leo Ou-fan, 2017: 290). Subraya en nota al pie que para traducir este poema al chino también tomó la referencia de la versión en alemán de Max Bruno y expresó el deseo de que alguien le ayudara a cotejarla con la versión original.

Lu Xun mostró una actitud negativa sobre el espíritu decadente de Baudelaire, ya que, como líder de la Nueva Cultura, políticamente, no se le permitía desarrollar esta ideología. Sin embargo, *La mala hierba* se considera un caso excepcional en el que manifiesta los sentimientos reales de un alma dolorosa y oscura. Más aún, la obra se caracteriza por la presencia de prosa poética. Advierte Lee Leo Ou-fan (2017: 293) que los poemas en prosa de Baudelaire eran una importante fuente de inspiración para Lu Xun, e incluso su empleo de “poema en prosa” podía haberlo tomado prestado de este autor francés; Baudelaire en 1869 propuso este nombre, *Petits poèmes en prose*, para denominar unos textos breves de este estilo, género que se introdujo y se popularizó enseguida en el círculo literario chino desde el Cuatro de Mayo. Aparte de Lu Xun, Guo Moruo, Mao Dun y Zhu Ziqing, hubo muchos otros escritores chinos que también cultivaron este nuevo género. Esta presencia fue muy relevante también en la Literatura española, desde los Rubén Darío, *Azorín*, Valle-Inclán, Pío Baroja, etc., hasta, más allá con Luis Rosales, Luis Cernuda, etc.

#### e. Técnica colorista

Una trascendencia llamativa del Simbolismo francés es el gusto por la técnica colorista. Desde el característico azul en Rubén Darío y Valle-Inclán, al amarillo en Juan Ramón Jiménez, pasando por el color monótono en Antonio Machado, se subraya una tendencia de la exploración del colorismo por los modernistas. Los párrafos que citamos a continuación parecen sumamente representativos:

[...] Aparece **un coche blanco, con una cajita blanca, con los penachos de los caballos blancos.** [...]

Azorín avanza lentamente. Los barracones de las Ventas aparecen, pintarrajeados, de **verde**, de **amarillo**, de **rojo**, con empalizadas de madera tosca, [...] **Pasa un coche fúnebre blanco, pasa un coche fúnebre negro**; [...]

**Pasa un coche fúnebre negro, pasa un coche fúnebre blanco.** [...]

[...] El telégrafo rezonguea sonoramente; un gallo canta; por la carretera van lentamente **coches negros, coches blancos**; vuelven precipitados **coches negros, coches blancos**; detrás los rippers repletos de figuras negras cascabelean, los simones en larga hilera espejean al sol en sus barnices. En frente, sobre una colina **verde**, destacan edificios **rojizos** que marcan su silueta en el **azul blanquecino** del horizonte, y un enrejado de claros árboles raya el cielo con su ramaje seco. A la derecha, aparecen los grandes cortados y socaves **amarillentos** de los tejares, y acá y allá, los manchones **rojos** de las pilas de ladrillos; más lejos, cerrando el panorama, la inmensa mole del Guadarrama, con las cúspides **blancas** de nieve, con aristas y resaltos de la lejanía suavemente; por la carretera pasan coches y coches; los cocheros gritan: ¡ya! ¡ya!; el aire en grandes ráfagas trae las notas de los organillos, cacareos de gallos, ladridos. Cerca, un rebaño pasta en el césped: las ovejas balan; se oye el silbido largo, *ondulante*, de una locomotora; y de cuando en cuando, incesantemente, llega el ruido lejano de cuatro o seis detonaciones.

Y Azorín, cansado de sus diez años de Madrid, [...] **Van y vienen coches negros, coches blancos**; [...] Azorín, emocionado, estremecido, **ve pasar un coche blanco**, con una caja blanca cubierta de flores, y en torno al coche, un círculo de niñas que lleva cada una su cinta y caminan fatigadas, silenciosas, desde la lejana ciudad al cementerio lejano...<sup>158</sup>

(Martínez Ruiz, 1997: 256-258)

En este texto, se dispone de tres tipos diferentes de matización repetitiva: el empleo de un único color (blanco), de una combinación de color iridiscente (verde, rojizo, azul blanquecino, amarillento, rojo), de dos colores alternativos (blanco, negro; blanco, negro), para mostrar estímulos visuales y auditivos. Esa era también la idea de Mu Shiying:

Levanta la cabeza: en la oscuridad, sobre la mesa hay plumas **negras**, una botella **negra** de tinta **negra**, libros **negros**, estatuas en yeso **negro**, papel pintado **negro** en

---

<sup>158</sup> Las negritas son mías.

las paredes, pinturas **negras**, un sombrero de fieltro **negro**, en la habitación hay una cama **negra**, un jarrón **negro**, un armario **negro**, un sofá **negro**, el sonido del movimiento de las agujas del reloj también es **negro**, la fragancia del perfume también es **negra**, el humo del cigarrillo también es **negro**, el aire también es **negro** y hay cielo nocturno **negro** fuera de la ventana.<sup>159</sup>

Evidentemente, en este ejemplo, el autor busca deliberadamente el color monótono y oscuro para crear una sensación de angustia, estética basada en el impresionismo pictórico. El siguiente ejemplo muestra la utilización del color iridiscente:

Calle **roja**, calle **verde**, calle **azul**, calle **morada**... ¡Colores de contraste adornan la ciudad! Las luces de neón están saltando: los cinco colores de la luz, la marea cambiante de la luz, la luz sin color —el cielo está inundo de luz, en el cielo hay vino, hay luz, hay tacones, también hay campanas...<sup>160</sup>

(Mu Shiying, 2010: 158)

Los diferentes colores de la calle aluden al reflejo de las luces de neón que salen del club nocturno de la pista de baile. Esta mezcla de color también expresa la mezcla de la realidad y la fantasía: «En el cielo hay vino, hay luz, hay tacones, también hay campanas...», expresión fresca que borra el límite entre la percepción visual, la del oído, y la del olfato. A continuación, se muestra a modo de ejemplo, el fuerte contraste entre el blanco y el negro, aunque el texto pierda la musicalidad de la tonalidad del chino que imita, en este caso, el ritmo del jazz:

Mantel **blanco**, mantel **blanco**, mantel **blanco**, mantel **blanco**... **Blanco**—  
Sobre el mantel **blanco** descansa una cerveza **negra**, un café **negro**... **Negro**,  
**negro**...

---

<sup>159</sup> Las negritas son mías. «抬起脑袋来：在黑暗里边，桌上有着黑色的笔，黑色的墨水壶，黑色的书，黑色的石膏像，壁上有着黑色的壁纸，黑色的画，黑色的毡帽，房间里有着黑色的床，黑色的花瓶，黑色的橱，黑色的沙发，钟的走声也是黑色的，古龙香水的香味也是黑色的，烟卷上的烟也是黑色的，空气也是黑色的，窗外还有个黑色的夜空。」 Recuperado el 16 de octubre de 2018, de [<http://www.millionbook.com/xd/m/mushiying/001/001.htm>].

<sup>160</sup> Las negritas son mías. «红的街，绿的街，蓝的街，紫的街……强烈的色调化装着都市啊！霓虹灯跳跃着——五色的光潮，变化着的光潮，没有色的光潮——泛滥着光潮的天空，天空中有了酒，有了灯，有了高跟儿鞋，也有了钟……»

Al lado del mantel **blanco** sentado hay un hombre en un traje de noche: lleva un montón de **negro y blanco**: cabello **negro**, cara **blanca**, ojos **negros**, cuello **blanco**, pajarita **negra**, camiseta plisada **blanca**, traje **negro**, chaleco **blanco**, pantalones **negros**... **Negro y blanco**...

Detrás del mantel **blanco** está el camarero, ropa **blanca**, sombrero **negro**, pantalones **blancos** con un borde **negro**...

La felicidad de los **blancos**, la tristeza de los **negros**. La música de la ceremonia de fagocitar personas de los negros africanos, el sonido de los tambores de gran estruendo y de pequeño estruendo, un clarín grande que gritaba, en el suelo en el medio, una hilera de princesas esclavas bailando bailes de los **negros**, unas piernas **blancas** escondidas bajo vestidos **negros** saltando:

Ta ta ta— ¡Ta ta!

¡Otro montón de **blanco y negro**! ¿Por qué ponen dos satenes **blancos** en el pecho y uno **blanco** en la parte inferior del abdomen? Bailando, las princesas esclavas; bailando las piernas **blancas**, pecho **blanco**, vientre **blanco**; bailando, un montón de **blanco y negro**... Un montón de **blanco y negro**, todo el público se ha contagiado de la malaria, la música de la malaria, hay mosquitos venenosos en los bosques de África.<sup>161</sup>

(Mu Shiyong, 2010: 159)

En contraste con las luces coloridas de la pista de baile, se emplea el color monótono del blanco y del negro para las descripciones de las personas. Tal empleo, aparte de producir un estímulo visual fuerte, es simbólico. A nuestro entender, las luces coloridas de la pista de baile metaforizan la piel, que ofrece un refugio a fin de cubrir el alma auténtica; esta protección es artificiosa y fraudulenta; el blanco y negro representa el alma desnuda, que se muestra bajo un estado real de aburrimiento, de vacío, de soledad

---

<sup>161</sup> «白的台布，白的台布，白的台布，白的台布……白的——

白的台布上面放着：黑的啤酒，黑的咖啡，……黑的，黑的……

白的台布旁边坐着的穿晚礼服的男子：黑的和白的一堆：黑头发，白脸，黑眼珠子，白领子，黑领结，白的浆褶衬衫，黑外套，白背心，黑裤子……黑的和白的……

白的台布后边站着侍者，白衣服，黑帽子，白裤子上一条黑镶边……

白人的快乐，黑人的悲哀。非洲黑人吃人典礼的音乐，那大雷和小雷似的鼓声，一只大号角呜呜鸣的，中间那片地板上，一排没落的斯拉夫公主们跳着黑人的蹁跹舞，一条条白的腿在黑缎裹着的身子下面弹着：——

得得得——得达！

又是黑和白的一堆！为什么在她们的胸前给镶上两块白的缎子，小腹那儿镶上一块白的缎子呢？跳着，斯拉夫的公主们；跳着，白的腿，白的胸脯儿和白的的小腹；跳着，白的和黑的一堆……白的和黑的一堆，全场的人全害了疟疾，疟疾的音乐啊，非洲的林莽里是有毒蚊子的。»

y de miedo (miedo de reconocer el propio fracaso) de la gente moderna en la ciudad, que se precipitan al profundo hedonismo de la civilización material recurriendo a la excitación exterior y con esto encontrar un refugio para su interior. Cuando se acaba la fiesta, se acaba el refugio, todos vuelven a la vida real: «[U]na voz susurró en los oídos de estas cinco personas: “¡Nadie puede ayudar!” Sin ninguna palabra, como cinco fantasmas, salieron caminando paso a paso con un cuerpo y un corazón cansado»<sup>162</sup> (Mu Shiyong, 2010: 172). En el prólogo de esta colección de cuentos (*El cementerio público*), Mu Shiyong confiesa que:

El propósito [de escribir estos cuentos: “Noche”, “Loto caído”, “Cinco personas en el club nocturno”, “Peonía negra” y “Craven A”] era simplemente mostrar algunos de los *pierrots* caídos en la vida. En nuestra sociedad, hay personas que han sido aplastadas y exprimidas por la vida, pero no es necesariamente que estas personas muestren una cara de rebelión, ira, y odio, etc.; pueden poner una máscara feliz en sus caras tristes. Todo el mundo, a menos que sea una persona sin sentimientos, tiene un sentimiento de soledad en lo más profundo de su interior, una soledad que no se puede eliminar. Todo el mundo, ya sea parcialmente o totalmente, no puede ser entendido por los demás, y está mentalmente aislado. Todo el mundo puede sentir esto. Mientras más amargo sea el sabor de la vida, más sensible será la persona, y esta soledad se perforará más al fondo en la médula ósea. En “Cinco personas en el club nocturno”, el rey de oro Hu Junyi, en bancarrota; la mariposa social Huang Daixi ya no está joven; Ji Jie, el escéptico; Zheng Ping, el estudiante universitario; [...] todos son este tipo de personas, y lo que tengo que escribir es eso. (Mu Shiyong, 1934)<sup>163</sup>

Es inevitable una cierta subjetividad en la matización de Mu. Al igual que en el texto de *Azorín*, ambos autores pretenden producir una imagen deslumbrante del espacio urbano, mediante palabras y repeticiones, a fin de revelar el rápido ritmo y el ruidoso ambiente en que viven los ciudadanos. Asimismo, cabe destacar que el blanco y negro en ambos textos simboliza la muerte. En *Azorín*, bajo el rápido paso del tiempo, de forma metafórica, la vida se acorta y la muerte se aproxima sin remisión posible. En Mu Shiyong,

<sup>162</sup> «一个声音悄悄地在这五个人的耳旁吹嘘着: “No one can help !”

一声儿不言语的, 象五个幽灵似的, 带着疲倦的身子和疲倦的心一步步地走了出去。»

<sup>163</sup> Recuperado el 18 de septiembre de 2018 de [\[http://www.millionbook.com/xd/m/mushiyong/000/010.htm\]](http://www.millionbook.com/xd/m/mushiyong/000/010.htm).



estos colores vislumbran la llegada de la muerte terminando con la fiesta, muere Hu Junyi y la historia acaba con la escena de sus restos en su entierro. Además, en el uso repetitivo de estos colores por Mu se observa su intención de crear el ritmo de la música de baile. Según Lee Leo Ou-Fan (2017: 279), esta repetición rítmica es muy similar al ritmo de la música de salón, y hace recordar las imágenes visuales de los tonos negros y blancos de los salones de baile de estilo occidental como estaban dibujadas, por ejemplo, en revistas del tipo *Vanity Fair*, que eran muy populares entre los intelectuales chinos del momento.

Después de este largo rodeo, es importante remarcar y dejar constancia de algunas ostensibles concomitancias estéticas que comparten el Modernismo literario chino y el Modernismo literario español. Los dos muestran una influencia común desde el Simbolismo, así como de otras corrientes vinculadas (Parnasianismo, Impresionismo, Expresionismo, Decadentismo, etc.) de donde provienen algunas de sus características principales. En el caso chino, aparte de recibir inspiración desde las obras europeas, hay que sumarle también la de las obras japonesas del Neo-sensualismo, que se derivan del mismo origen. Es por compartir el mismo núcleo de estéticas, que ambos se guiaron por maestros comunes, innegablemente, esta apreciación se refleja en la técnica narrativa y el uso de la perspectiva. La literatura es un producto de una atmósfera cultural específica y del desarrollo de una época determinada, y ahí, en ese espacio-tiempo, se muestra un repertorio de conocimientos diversos, innovaciones técnicas, la aparición de nuevos objetos y materiales, las manifestaciones políticas y sociales, el cine, la nueva música, la pintura, etc., materia toda que es fuente de inspiración para satisfacer la necesidad de innovación estética.

### 2.1.2.2. Ideas y temas

#### a. La imagen femenina

Los viejos temas, como el amor y el prototipo femenino, fueron tratados por los autores de este momento atípicamente: «Los temas nuevos que encontramos en *Azul* son muy escasos y todavía apuntando a la concreción, si exceptuamos el erotismo y el modelo arquetípico de la mujer» (Ferrerres, 1975b: 173). Un ejemplo llamativo es la asociación de la religión con el erotismo, como la imagen de una monja enamorada, fenómeno nuevo que causó asombro y escándalo. Inspirada por Baudelaire y Verlaine, la plasmación de mujeres rubendarianas solía ser la de una mujer fácil, atractiva, sensual, erótica y misteriosa que pretendía producir un impacto y el mayor contraste en el lector. Este panorama establece un modelo de mujer modernista que se halla también en Manuel Machado, Antonio Machado, Valle-Inclán, Juan Ramón Jiménez y otros, incluso en algunos textos de juventud de *Azorín*.

En *Sonata de primavera*, Valle-Inclán siguió los pasos de Rubén Darío, que destaca por su ascendencia francesa al asumir el carácter diabólico y degradador de las mujeres en la línea que presenta Baudelaire (Estébanez Calderón, 2016: 818; Hinterhäuser, 1980: 104). En esta obra plasmó una mujer de belleza atractiva, María Rosario, hija mayor de una princesa cuyo padre acababa de morir, la única de las cinco hijas que estaba dispuesta a entrar en convento: «era pálida, con los ojos negros, llenos de luz ardiente y lánguida» (Valle-Inclán, 1989: 24). Esta vinculación con la religión y la muerte le confiere una capa misteriosa de belleza seductora, una fruta prohibida que causa la mayor excitación para los hombres:

¡María Rosario, en aquella hora fortuita, tal vez estaba velando el cadáver de Monseñor Gaetani! Tuve este pensamiento al entrar en la biblioteca, llena de silencio y de sombras. Vino del mundo lejano, y pasó sobre mi alma como soplo de aire sobre un largo de misterio. Sentí en las sienes el frío de unas manos mortales, y, estremecido, me puse en pie.

(Valle-Inclán, 1989: 38)

Sin embargo, el hombre fascinado por esta belleza era capaz de cometer el pecado sin sentir arrepentimiento alguno, perverso y casi diabólico «sentía halagado mi orgullo donjuanesco» (Valle-Inclán, 1989: 59):

Salimos al corredor que estaba solo, y sin poder dominarme estreché una mano de María Rosario y quise besarla, pero ella la retiró con vivo enojo:

-¿Qué hacéis?

-¡Que os adoro! ¡Que os adoro!

Asustada, huyó por el largo corredor. Yo la seguí:

-¡Os adoro! ¡Os adoro!

Mi aliento casi rozaba su nuca, que era blanca como la de una estatua y exhalaba no sé qué aroma de flor y de doncella.

-¡Os adoro! ¡Os adoro! Ella suspiró con angustia:

-¡Dejadme! ¡Por favor, dejadme!

Y sin volver la cabeza, azorada, trémula, huía por el corredor.

Sin aliento y sin fuerzas se detuvo en la puerta del salón. Yo todavía murmuré a su oído:

-¡Os adoro! ¡Os adoro!

(Valle-Inclán, 1989: 38)

Frente a la impudencia del Marqués de Bradomín, «María Rosario se detuvo bajo la lámpara y me miró con ojos asustados, enrojeciendo de pronto: luego quedó pálida, pálida como la muerte» (Valle-Inclán, 1989: 39). La descripción de su belleza es la de un ser etéreo, enfermizo, tan “pálida como la muerte”, cuya piel es “blanca” “como la de una estatua”. La descripción, según se vaya desarrollando la historia, parece la de una mujer de carácter divino: «Mujer divina es lo más frecuente en los modernistas. También la carne será divina para ellos» (Ferrerres, 1975b: 174). Es precisamente esta belleza la que fascina al hombre:

Yo escuchaba distraído, y desde el fondo de un sillón, oculto en la sombra, contemplaba a María Rosario: Parecía sumida en un ensueño: su boca, pálida de ideales nostalgias, permanecía anhelante, como si hablase con las almas invisibles, y sus ojos inmóviles, abiertos sobre el infinito, miraban sin ver. Al contemplarla, yo sentía que en mi corazón se levantaba el amor, ardiente y trémulo como una llama

mística. Todas mis pasiones se purificaban en aquel fuego sagrado y aromaban como gomas de Arabia. ¡Han pasado muchos años y todavía el recuerdo me hace suspirar!

(Valle-Inclán, 1989: 39)

Su enamoramiento obsesivo por esta mujer, prácticamente mística o santa, le produce fantasías:

Me detuve en la puerta, para acostumbrarme a la oscuridad, y poco a poco mis ojos columbraron la forma incierta de las cosas. Una mujer hallábase sentada en el sofá del estrado. Yo sólo distinguía sus manos blancas: El cuerpo era una sombra negra. Quise acercarme, y vi cómo sin ruido se ponía en pie y cómo sin ruido se alejaba y desaparecía. Hubiérala creído un fantasma engaño de mis ojos, si al dejar de verla no llegase hasta mí un sollozo. Al pie del sofá estaba caído un pañuelo perfumado de rosas y húmedo de llanto. Lo besé con afán. No dudaba que aquel fantasma había sido María Rosario.

(Valle-Inclán, 1989: 52)

La obra de Valle-Inclán tiene a veces carácter enigmático: el papel masculino del Marqués de Bradomín, de carácter donjuanesco, mantenía la línea de la tradición hidalga española, cuyo enamoramiento apasionado por María Rosario, en este sentido, parece ser el valor positivo del espíritu heroico de vencer las dificultades; su comportamiento, sin embargo, adquiere para ella los tintes demoníacos y cínicos de un hombre sin moral aprovechándose de una mujer cuya imagen es la de santa, débil y frágil. Por otro lado, el protagonista no puede distinguir entre la realidad y lo fantasmagórico de su figura. La realidad misma se convierte en una duda permanente, en un juego de suspense, cuando, por ejemplo, halla un pañuelo al pie de un sofá como una posible pista de seducción. María Rosario se desmaya cuando el Marqués de Bradomín aparece en su alcoba, y al día siguiente se comporta con la normalidad de lo nunca sucedido; él, sin embargo, atacado y herido por un hombre, es acusado de ser un brujo y tiene que marcharse: María Rosario pasará el resto de su vida enloquecida en el convento expiando sus culpas: «¡Fue Satanás!». De este modo, la imagen femenina cobra una nueva dimensión puesto que su existencia y su maldición se convierten en una pesadilla que rodea al protagonista masculino, un contraste con la imagen de la mujer angélica de su connotación primitiva. Por lo dicho, la conquista no puede llevarse a cabo con éxito, la historia termina con un

trágico final. Precisamente, «[e]l amor modernista, es, esencialmente, la vivencia de situaciones límites: amor “imposible”, por un lado; amor “letal”, por el otro; los dos motivos, además, combinándose el uno con el otro» (Berg, 1995: 259).

Por otro lado, Valle-Inclán, en *Sonata de estío*, pretende plasmar una mujer fatal de forma más explícita, como continuación de la aventura del Marqués de Bradomín. En este caso, la protagonista, Niña Chole, reúne casi todos los tópicos del Modernismo, quien representa una belleza exótica y misteriosa:

Era una belleza bronceada, exótica, con esa gracia extraña y ondulante de las razas nómadas, una figura hierática y serpentina, cuya contemplación evocaba el recuerdo de aquellas princesas hijas del sol, que en los poemas indios resplandecen con el doble encanto sacerdotal y voluptuoso. Vestía como las criollas yucatecas, albo hipil recamado con sedas de colores, vestidura indígena a una tunicela antigua, y zagalejo andaluz, que en aquellas tierras ayer españolas llaman todavía con el castizo y jacaresco nombre de fustán. El negro cabello caíale suelto, el hipil jugaba sobre el clásico seno.

(Valle-Inclán, 1989: 98-99)

El autor termina la descripción de esta belleza comparándola con Lili: «Tenía la misma sonrisa de Lili. ¡Aquella Lili, no sé si amada, si aborrecida!» (Valle-Inclán, 1989: 99), acaso evocación de Lilith, arquetipo de mujer fatal derivada del mito religioso, la primera esposa de Adán; ante ella, un donjuanesco quería convertirse en misógino, «[...] Lo advertí con terror» (Valle-Inclán, 1989: 100). Pero todo era en vano, se enamoró locamente de ella, que hasta la naturaleza le encendió la pasión, la selva tropical «lujuriosa y salvaje». Ella, se presenta como una mujer engañosa, problemática, perversa, pecadora por su relación incestuosa con su padre, cruel por su infidelidad, por los constantes coqueteos con el príncipe ruso, y mujer fácil, voluptuosa y sensual, seductora de los hombres:

Feliz y caprichosa me mordía las manos mandándome estar quieto. No quería que yo la tocara. Ella sola, lenta, muy lentamente desabrochó los botones de su corpiño y desentrenzó el cabello, donde se contempló sonriendo. Parecía olvidada de mí. Cuando se halló desnuda, tornó a sonreír y a contemplarse. Semejante a una **princesa**

**oriental**<sup>164</sup>, ungióse con esencias. Después, envuelta en seda y encajes, tendióse en la hamaca y esperó: Los párpados entornados y palpitantes, la boca siempre sonriente, con aquella sonrisa que un poeta de hoy hubiera llamado estrofa alada de nieve y rosas. Yo, aun cuando parezca extraño, no me acerqué. Gustaba la divina voluptuosidad de verla, y con la ciencia profunda, exquisita y sádica de un decadente, quería retardar todas las otras, gozarlas una a una en la quietud sagrada de aquella noche.

(Valle Inclán, 1989: 171 )

Se compara en varias ocasiones a la Niña Chole con “una princesa oriental”, así como también se la relaciona con la Salomé de Flaubert: «Era el magnífico pecado de las tragedias antiguas. La Niña Chole estaba maldita como Mirra y como Salomé» (Valle-Inclán, 1989: 132). Al respecto, resalta la inspiración del Orientalismo de los autores franceses, por ejemplo, la novela *Salammbô* (1862) de Flaubert, ya que en esta novela el Oriente está muy presente y lo “Otro” está representado por una imagen femenina oriental. Valle-Inclán lo asimila y enlaza a la criolla mexicana con una princesa oriental, concediéndole un significado sensual, exótico, decadente y erótico. Según Lily Litvak, era frecuente en esta época la presencia y la asociación de la antigüedad oriental bárbara con un ambiente de lujo. La identificación de la Niña Chole con Salambó es la asociación de la raza maya con la asiria, mostrándose una mujer caprichosa, exótica y con belleza extraña que conduce a la muerte, convirtiéndose en una figura simbólica de lo femenino del fin de siglo, donde las mujeres eran «[c]riaturas irracionales y perversas, portadoras del mal, de la perversa y diabólica seducción» (1986: 227).

El protagonista era consciente de todos estos vicios:

Yo, que en el fondo de aquellos ojos creía ver siempre el enigma oscuro de su traición, no podía ignorar cuánto cuesta acercarse a los altares de Venus Turbulenta. Desde entonces compadezco a los desgraciados que, engañados por una mujer, se consumen sin volver a besarla. Para ellos será eternamente un misterio la exaltación gloriosa de la carne.

(Valle-Inclán, 1989: 172)

---

<sup>164</sup> La negrita es mía. Valle-Inclán usa “princesa oriental” varias veces como metáfora, un claro ejemplo del exotismo característico del Modernismo.

Hans Hinterhäuser (1980: 104) señala que estos arquetipos de “mujer fatal” (Niña Chole) o “mujer frágil” (María Rosalio) de Valle-Inclán son rasgos predominantes en los “prerrafaelistas”, quienes busca los motivos místicos, marianos y eucarísticos, como son aquellos tan característicos del modernismo.

Estamos ante una mujer fatal y, en contraste, ante un hombre que todavía mantenía la tradición. Es decir, la construcción de una mujer orientalizada, cuya imagen es negativa, frente a un papel masculino, que es tradicional, fuerte, conquistador, aunque víctima de sí mismo. Esto se refleja especialmente en la apelación y el recurso de Valle-Inclán hacia los clásicos, que expresa, por ejemplo, en voz de Bradomín: «porque tengo amado a los clásicos casi tanto como a las mujeres» (Valle-Inclán, 1989: 145). Por tanto, el protagonista conserva las mismas cualidades que el Don Juan tradicional, a saber, la imagen de seductor, el cinismo, el de conquistador de mujeres, a veces forzándolas, etc., salvo que el protagonista «era feo, católico y sentimental» (Valle-Inclán, 2017: 5); Valle-Inclán adopta o impone estos caracteres con deliberación, como perspectiva irónica y satírica del nuevo Don Juan, y como acercamiento al mundo de los esperpentos. Relacionado con esto, se transmite también la intención política del autor: «[e]l Don Juan tan perverso de Valle-Inclán puede verse como una expresión, en parte, de una ansiedad referente al cuerpo nacional y social en crisis, tanto como la potencia del cuerpo masculino físico» (Lev, 1995: 273). Todo parece destacar la evolución de las figuras femeninas en los últimos siglos, lo cual es una visión del mundo histórico modernista.

En cuanto a la Literatura china, Wang David Der-Wei considera las narrativas de finales de la dinastía Qing, periodo comprendido entre 1849 y 1911, como Modernidad reprimida. En ella, el erotismo estaba muy presente, por ejemplo, en obras como 《品花宝鉴》 ([*Research on A precios Mirror for Judging Flowers*], 1849) de Chen Sen, 《海上花列传》 ([*Sing-song Girls of Shanghai*], 1892 ) de Han Qingbang, 《孽海花》 ([*A Flower*], 1907) de Zeng Pu<sup>165</sup>. En estas obras todavía se observa una conexión con el tradicionalismo, ya que se solía tomar a prostitutas como protagonistas y el burdel era el lugar de los hechos, así como la plasmación de mujeres bellas y hombres talentosos de modelos ideales, y se destacaba una vinculación entre la educación y la moralidad, aunque, en el fondo, el motivo era revelar la contradicción existente con las tradiciones del

---

<sup>165</sup> Todavía no están traducidas al castellano. La traducción del título al inglés se basa en la traducción de Wang David Der-Wei (1997).

confucianismo. Es decir, la moralidad todavía jugaba un papel activo en estas narrativas amorosas.

Sin embargo, esta preocupación dejó de existir en la nueva fase, las protagonistas femeninas modernistas estaban despojadas del estigma de la prostitución, puesto que cuando el amor libre prevalecía sobre el antiguo concepto de amor, el burdel ya no era el único paraíso para robar la fruta prohibida, de modo que florecieron desde entonces obras que narraban el conflicto entre el amor libre y el matrimonio feudal (Wang David Der-Wei, 2017: 179). En estas obras, las protagonistas podían ser, o bien estudiantes, o bien hijas de una familia rica, las cuales eran prácticamente productos de la modernidad, por lo que se adaptaban a la nueva vida de forma natural e instintiva. Su papel era de figura seductora, misteriosa, dominadora, astuta, erótica, exótica, etc., y muy activa en la vida nocturna en los “nuevos” espacios.

En cambio, como hemos mencionado antes, los papeles masculinos aún poseían una sensibilidad moral patriarcal obsoleta (Lee Leo Ou-Fan, 2017: 254). Las emociones que les provocaron estas mujeres modernas los sumía en una confusión y contradicción de sentimientos. Por un lado, la sensación entusiasta por la seducción, y, por otro, la sensación de traición a los valores ideológicos tradicionales. Esta idea sufrirá una evolución gradual, en la que el sexo y el erotismo no se consideraban únicamente una excusa contra de la tradición, sino que formaban parte del contexto urbano (Shih Shumei, 2012: 209-300). Por lo tanto, el personaje del moderno solía representar una imagen masculina débil, sentimental, decadente, melancólica, se consideraba una víctima, etc. A este respecto, parece que los personajes masculinos chinos también sufrían una transformación extranjerizante. Nos recuerda el personaje al “yo” de *Of Human Bondage* (1915) de Somerset Maugham, quien se enamoró de una dependiente de una cafetería que posteriormente se convirtió en una mujer perdida acabando en la prostitución, siendo el protagonista un hombre débil, tierno, sensible, cojo, totalmente dominado y cautivado por esta mujer, a pesar de tantas mentiras y traiciones que le hizo. También se encuentra el prototipo del Gatsby de *The Great Gatsby* (1925) de Scott Fitzgerald, que, siendo millonario, de lo único que tenía que preocuparse era de la pequeña luz verde en la otra orilla del río donde estaba su esperanza de obtener el amor de Daisy Buchanan, persiguiendo un sueño caro que terminara con la muerte.

Tomamos, para ejemplificar, la descripción de una mujer de Mu Shiying en “Hombre siendo tratado como un pasatiempo”:



La primera vez que la vi sentía: “¡Qué animal más peligroso!” Tenía un cuerpo de serpiente, una cabeza de gato, una mezcla de ternura y peligro. Llevaba un largo cheongsam de seda, que de pie se mecía con la brisa, volando la esquina del vestido. Al primer vistazo, se notaba que tenía pies de baile en sus lindos zapatos rojos de tacones. Tenía una cintura como el cuello del jarrón, desde aquí florecía una espléndida flor de peonía... Una boca que mentía, un par de ojos que mentían— ¡Producto caro!<sup>166</sup>

(Mu Shiyong, 2010: 130)

Vemos que la imagen de la mujer está colmada de connotaciones y sinestesias de metáforas de animalidad: “peligrosa”, “cuerpo de serpiente”, “cabeza de gato”, “una boca que mentía”, “un par de ojos que mentían”, etc., que hacen recordar a Niña Chole, de “figura hierática y serpentina”, pero vestida de seda, una mujer que en “el enigma oscuro de su traición” es el “arquetipo de mujer fatal”.

Al igual que Valle-Inclán, Mu Shiyong presta especialmente atención a la descripción del cuerpo y, especialmente, al rostro de las mujeres. La protagonista, Ronzi, del citado cuento de Mu, poseía estos rasgos:

Creo que cada palabra es su huella labial; los ojos de Vilma Banky clavados en la pared son como sus ojos, la sonrisa de Nancy Carrol es como la de ella, lo extraño es que su nariz es tan larga que no se circunscribe a su rostro y ocupa el de de Norme y Shearer.<sup>167</sup>

(Mu Shiyong, 2010: 135)

Esta encarnación de mujeres orientales en mujeres occidentales como Vilma Bányk, Nancy Carrol, Norme y Shearer, las actrices de cine más conocidas del mundo de entonces, es, sin duda, una manifestación del exotismo imperante. No obstante, contradictoriamente, en el mismo cuento, Mu Shiyong especifica que la protagonista china,

---

<sup>166</sup> «第一次瞧见她，我就觉得：“可真是危险的动物哪！”她有着一个蛇的身子，猫的脑袋，温柔和危险的混合物。穿着红绸的长旗袍儿，站在轻风上似的，飘荡着袍角。这脚一上眼就知道是一双跳舞的脚，踩在海棠那么可爱的红缎的高跟儿鞋上。把腰肢当作花瓶的瓶颈，从这上面便开着一枝灿烂的牡丹花……一张会说谎的嘴，一双会骗人的眼——贵品哪！（《被当作消遣品的男子》穆时英）».

<sup>167</sup> «我觉得每一个○字都是她的唇印；墙上钉着的 Vilma Banky 的眼，象是她的眼，Nancy Carrol 的笑劲儿也象是她的，顶奇怪的是她的鼻子长到 Norme、Shearer 的脸上去了。»

Ronzi, poseía unos ojos muy orientales, aunque anteriormente le otorgaba los mismos ojos de Vilma Bánky:



Imagen de Vilma Bánky en 1929

En el banquete, mirando a cada ojo, quería encontrar aquel par de ojos familiares, los ojos negros misteriosos orientales; los ojos, marrones, con pestañas largas, ojos que podían hablar, estaban horrorizados bajo mi mirada en su búsqueda.<sup>168</sup>

(Mu Shiyong, 2010: 151)

Existe un uso de doble exotismo en estas figuras, ya que, como mostrábamos con el ejemplo de la “princesa oriental” de Valle-Inclán, —que procede de Flaubert y que, posteriormente, tuvo más eco en los textos de Pierre Loti, Paul Morand, etc., el exotismo, decimos, en concreto la imagen de la mujer oriental misteriosa, fue un carácter saliente de la estética moderna.

Asimismo, la misma protagonista, Ronzi, destaca por ser una mujer enfermiza. En efecto, Mu Shiyong plasmó en sus textos varias protagonistas femeninas de carácter enfermizo. En “El cementerio público” de Mu Shiyong se nos muestra con cierta impiedad una mujer virgen, figura frecuente en los modernistas, con un aura de santificación:

Pero es un acto criminal tratar como objeto de amor a una niña virgen con una edad tan ingenua. Ella merecería ser tratada como Santa María, con el entusiasmo de los devotos, orando por su salud todas las noches.<sup>169</sup>

(Mu Shiyong, 2017: 187)

---

<sup>168</sup> «在宴会上，看着每一只眼珠子，想找到那对熟悉的，藏着东方的秘密似的黑眼珠子；每一只眼，棕色的眼，有长睫毛的眼，会说话的眼，都在我搜寻的眼光下惊惶着。」

<sup>169</sup> «可是把这么天真的年龄上的纯洁的姑娘当作恋的对象，真是犯罪的行为呢。她是应该玛丽亚似地供奉着的，用殉教者的热诚，每晚上为她的健康祈祷着。」

Una mujer frágil y enfermiza, que padecía tuberculosis: «Tenía un par de ojos misteriosos, una cara pálida y las mejillas un poco sonrojadas, y se notaba que no tenía muy buena salud»<sup>170</sup> (Mu Shiyong, 2017: 179). Es recurrente la figura de una mujer enfermiza porque, según Hélène Cixous (1995: 21): «necesitan que la feminidad vaya asociada a la muerte; ¡se excitan de espanto!, ¡por sí mismos!, necesitan tenernos miedo». En 《白金的女体塑像》[«Estatua del cuerpo femenino platino»], la protagonista también estaba enferma:

La séptima paciente llevaba un cheongsam verde oscuro, con las mejillas rojas, los labios rojizos, los párpados negros y morados, una cara tan pálida como un loto blanco, un par de pendientes de gema negra colgados silenciosamente, un anillo de gema negra, un reloj de platino, que también estaban en silencio.<sup>171</sup>

(Mu Shiyong, 2010: 217)

Fue a ver a un médico, que le diagnosticó: «Insomnio, inapetencia, anemia, enrojecimiento en la cara, neurastenia. ¿Tuberculosis inmadura? También tiene deseo sexual excesivo, una voz astuta y una mirada tenue»<sup>172</sup> (Mu Shiyong, 2010: 218). Desde su materialismo, cliente habitual del salón de baile, tal como otras protagonistas de los textos de Mu, era producto mercante de la modernidad. Para los autores chinos de aquel momento, la mujer enfermiza no era un tema nuevo; esta peculiar belleza ya existía en la literatura clásica, como se muestra, por ejemplo, con Lin Daiyu en *Pabellón Rojo* de Cao Xueqin. Lo que es diferente de la tradición es que el arquetipo femenino de la estética moderna la situaba en el espacio urbano y le otorgaba una imaginación de mujer occidentalizada, exótica, mercantilizada, enfermiza, cuyo objetivo era subvertir a la sociedad (Shih Shumei, 2012: 285), revelando la vida “enferma” de los hombres y las mujeres en la modernidad.

---

<sup>170</sup> «她有一双谜似的眼珠子，苍白的脸，腮帮儿有点儿焦红，一瞧就知道是不十分健康的。」

<sup>171</sup> «这第七位女客穿了暗绿的旗袍，腮帮上有一圈红晕，嘴唇有着一种焦红色，眼皮黑得发紫，脸是一朵惨淡的白莲，一副静默的，黑宝石的长耳坠子，一只静默的，黑宝石的戒指，一只白金手表。」

<sup>172</sup> «失眠，胃口呆滞，贫血，脸上的红晕，神经衰弱！没成熟的肺病呢？还有性欲的过度亢进，那朦胧的声音，淡淡的眼光。」





## 2.2. DE OESTE A ESTE Y DE ESTE A OESTE: INTRODUCCIÓN DEL ORIENTALISMO (LA CHINERÍA) AL MODERNISMO

Un aspecto importante que tienen en común el Modernismo literario chino y el español es el exotismo. Señala Lee Leo Ou-Fan (2017: 251) que «el exotismo puede ser un espejo de doble cara, una cara refleja una imagen del Este occidentalizado y la otra una imagen del Este en Occidente, sobre todo con la imagen china».

En el Modernismo literario chino, la búsqueda de esta nueva imaginación literaria y el exotismo se localizaba en los cafés, en el cine, en los salones de baile, en el centro comercial, en el teatro, etc.: «Efectivamente, si se eliminaran los teatros, los salones de baile, las cafeterías, las granjas caninas de estilo occidental, los automóviles importados y las películas de Hollywood, ¿qué habría sido el paisaje urbano de Shanghai?» (Shih Shumei, 2012: 263).

Por otro lado, el exotismo tuvo un carácter saliente en el Modernismo europeo: «El exotismo es un fenómeno que afectó a toda la sensibilidad finisecular» (Litvak, 1986: 12). Tal influencia en el Modernismo hispanoamericano vino, fundamentalmente, desde los orientalistas franceses:

The Latin American movement was much closer to nineteenth-century romanticism or French Symbolism, and was characterized by an interest in the exotic, usually derived from French orientalist models, a deep focus on individual passions, especially melancholic moods, and a formal model based on traditional rhyme, including sonnets and verses in *endecasílabos*.

(Rubén Gallo, 2016: 250)

Obviamente, la chinería solo configura una porción dentro del orientalismo, que es mucho más amplio desde su concepción general de contraste con Occidente, contemplando además las civilizaciones del Próximo y Medio Oriente y del Extremo Oriente. En mayor medida, el orientalismo conceptualizado como la cultura «del Otro» se manifiesta por unos tópicos estereotipados de carácter exótico. La chinería, como parte de este exotismo, produjo su eco en la escritura de fin de siglo francesa, inglesa, alemana, etc., que finalmente también tuvo su eco en España.

Fue primero el japonismo el que tuvo una amplia repercusión en la literatura europea, superando, incluso, a la de la chinería.<sup>173</sup> Tal vez esta influencia proceda de las actividades comerciales, puesto que Japón sufrió una apertura forzada al libre comercio internacional en la década de 1850, simultáneamente también a la que padeció China al abrir sus puertos para comerciar con los extranjeros. Se extendió por toda Europa una fiebre en busca de objetos exóticos<sup>174</sup>. No deja de llamar la atención la creciente presencia de obras artísticas orientales en la Exposición Universal de Londres y de París desde 1851. De hecho, la inauguración de la Exposición Universal de París en 1867 se considera un punto clave para el intercambio cultural, ya que las cien estampas de autores contemporáneos japoneses enviadas por su gobierno supuso un gran descubrimiento que refrescó con un aire nuevo los ojos de los artistas occidentales. Conviene aquí citar algunos coleccionistas de estas obras, que también experimentaron con su temática: Monet, Degas, Burty, los hermanos Goncourt, Zola, Henri Tissot, Champfleury, etc. Muchos artistas asimilaron esta estética que acabó ejerciendo influencia para el surgimiento del Art Nouveau. Vincent Van Gogh, fue uno de los más representativos, y también acabó inspirando al creador del impresionismo Claude Monet:

---

<sup>173</sup> El tema ha sido tratado por diversos críticos, como Lily Litvak. Por otro lado, la influencia de la poesía *haiku* y el teatro *nô* fue explícito en muchos textos literarios del momento, así, por ejemplo, en la literatura hispánica el *haiku* fue practicado por Federico García Lorca, Jorge Luis Borges, Octavio Paz, etc.

<sup>174</sup> Estos objetos exóticos abarcan tanto a las chinerías como a las japonerías.



(Van Gogh, *El ciruelo en flor*, 1887)



(Van Gogh, *La courtisane*, 1887)



(Claude Monet, *La Japonaise*,

1876)

No se puede negar que la pintura a veces conlleva una relación de carácter recíproco con la literatura y la música, de modo que se considera que el Impresionismo y el Simbolismo en la pintura tuvieron una inspiración literaria:

Marcaron el inicio del entusiasmo por la pintura contemporánea los ensayos de Baudelaire sobre los *Salons* de 1845 y 1846 [...]. Mallarmé tenía amigos de ambas escuelas, como Redon, Whistler, Gauguin, Munch y Manet. Verlaine también conocía a Manet, y se ha señalado frecuentemente la técnica impresionista de su *Romances sans paroles*, escrito durante los mismos años, de 1870 a 1874.

(Gayton, 1975: 22-23)

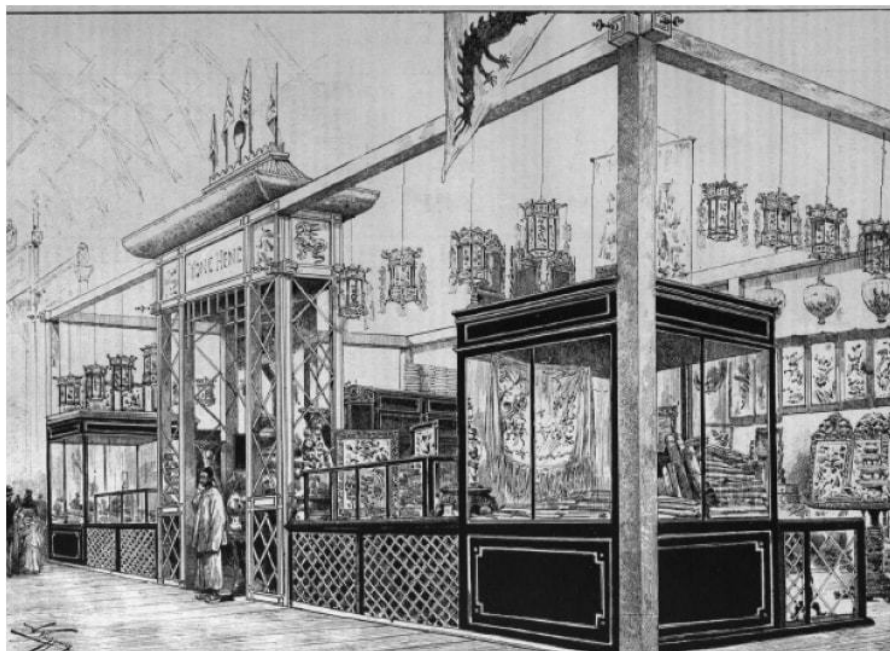
Estos movimientos artísticos, desarrollados en su esplendor en la segunda mitad del siglo XIX en la pintura, en la música y en la literatura, hicieron resaltar la impresión subjetiva sin la búsqueda de la precisión por necesidad, y se valieron del uso de colores puros, de la función de la luz, etc. Se ha resaltado también que esta técnica estética se asemeja en cierto modo al planteamiento estético que el budismo y el taoísmo, en su influencia, produjo sobre las artes del Asia oriental, las cuales pretenden transmitir la ideología a través de la percepción visual. Por otro lado, la pintura que exponemos de Monet escenifica a su esposa vestida con un kimono y con un fondo de abanicos de papel japoneses, lo que puede reflejar la pasión por los objetos exóticos en Europa, los textiles, la cerámica, los muebles, etc., que presentan conformidad con el cosmopolitismo y la nueva actitud del consumidor burgués:



Entre la burguesía del otro lado del Atlántico existió un verdadero mercado de objetos de lujo y una necesidad de estar a la última, de conocer las modas que arribaban de París. El desarrollo industrial y económico de la oligarquía burguesa despertó en ésta unos hábitos de consumo inexistentes hasta entonces, que se reflejarán en la decoración de interiores, en adornos, en muebles...

(María Rodríguez, 2007: 15)

El interés comercial llegó hasta el punto de que China instaló su sección en la Exposición Universal de Barcelona de 1888:



Sección de China, Exposición Universal de Barcelona, 1888<sup>175</sup>

Su interés acabaría por establecer tiendas de objetos chinoscos en muchas ciudades, como la famosa tienda Kwong Chong On, de origen hongkonés, cuya sucursal estaba situada en la calle Fernando (actual Ferrán) en Barcelona, tal como mostraba un anuncio en el *Diario de Barcelona* del 18 de septiembre de 1890. y que tenía más establecimientos en La Habana, Manila, Méjico, California y en dos ciudades de China.

---

<sup>175</sup> Fue publicado en *La Ilustración. Revista Hispano-Iberoamericana*, año IX, N°. 404, 29 de julio de 1888. En “Sección de China, Exposición Universal de Barcelona,” Archivo China España, 1800-1950. [consulta 2 de marzo de 2018, <http://ace.uoc.edu/items/show/122>].

Un hecho relevante del japonismo, y lo mismo sucede con la chinería, en la literatura del Simbolismo, del Parnasianismo y del Modernismo, se asocia con el lujo, el jardín lejano y solitario, el exotismo, el esoterismo y el ocultismo, tal como mostraba Rubén Darío en su relato “El rey burgués” (1887):

El rey tenía un palacio soberbio donde había acumulado riquezas y objetos de arte maravillosos.

\*\*\*

¡Japonerías! ¡Chinerías! Por lujo y nada más. Bien podía darse el placer de un salón digno del gusto de un Goncourt<sup>176</sup> y de los millones de un Crespo: quimeras de bronce con las fauces abiertas y las colas enroscadas, en grupos fantásticos y maravillosos; lacas de Kioto con incrustaciones de hojas y ramas de una flora monstruosa, y animales de una fauna desconocida; mariposas de raros abanicos junto a las paredes; peces y gallos de colores; máscaras de gestos infernales y con ojos como si fuesen vivos; artesanías de hojas antiquísimas y empuñaduras de dragones devorando flores de loto; y en conchas de huevo, túnicas de seda amarilla, como tejidas con hilos de araña, sembradas de garzas rojas y verdes matas de arroz; y tobores, porcelanas de muchos siglos, de aquellas en que hay guerreros tártaros con una piel que les cubre hasta los riñones, y que llevan arcos estirados y manojos de flechas.

(María Rodríguez, 2007: 15)<sup>177</sup>

En otro cuento suyo, “La muerte de la emperatriz de la China”, de la misma colección que mencionamos, “la emperatriz de la China” es un fino busto de porcelana procedente de Hong Kong que le regaló un amigo del protagonista, el escultor Recaredo, que comprende que la raíz del mal que causaron los celos de su mujer era la obsesión de su marido, aficionado a la japonería y la chinería, por observar anonadado, día y noche, esta bella figura. Su gran afición no queda restringida exclusivamente a los objetos, sino también hacia algo más profundo: los textos literarios:

---

<sup>176</sup> Edmond de Goncourt (1822-1896) publicó en 1881 el libro *La maison d'un artiste*, en el que introduce los objetos artísticos orientales: «El capítulo titulado *Cabinet de l'Extrême Orient* es un largo recorrido por las estanterías de su gran casa llena de objetos decorativos, que el escritor describe minuciosamente, con la mejor prosa del naturalismo» (Llopesa, 1996: 174).

<sup>177</sup> Este relato fue el primero que empieza la colección de cuentos y poemas de *Azul* de Rubén Darío, libro de relevante importancia para el Modernismo hispánico.

Recaredo amaba su arte. [...] ¡Y, sobre todo, la gran afición! Japonerías y chinerías. Recaredo era en esto un original. No sé qué habría dado por hablar chino o japonés. Conocía los mejores albums; había leído buenos exotistas, adoraba a Loti y a **Judith Gautier**<sup>178</sup>, y hacía sacrificios por adquirir trabajos legítimos de Yokohama, de Nagasaki, de Kioto o de Nankín o Pekín: los cuchillos, las pipas, las máscaras feas y misteriosas, como las caras de los sueños hípnicos, los mandarinitos enanos con panzas de curcubitáceos y ojos circunflejos, los monstruos de grandes bocas de batracio, abiertas y dentadas, y diminutos soldados de Tartaria, con faces foscas.

(Rubén Darío, 1984: 107-108)

Advierte Llopesa que el germen que inspira a Darío

no es libresco, no procede de lecturas, sino que ha sido tomado de la realidad, visto por el propio Darío en los suntuosos salones de Santiago de Chile. Al igual que la larga lista de objetos de arte Oriental que Darío describe en *El rey burgués*, tampoco pertenece a ninguna serie libresca, su referencia es testimonial; es decir, Darío copió cuanto vio, reprodujo la realidad, ofreció testimonio de una época.

(Llopesa, 1996: 178)

---

<sup>178</sup> La negrita es mía.

## 2.2.1. La recepción de la poesía china clásica

### 2.2.1.1. Judith Gautier y *Le livre de Jade*

En “La muerte de la emperatriz de la China” insinúa que Darío había leído o, al menos oído, sobre Judith Gautier. Este hecho nos llama especialmente la atención ya que la escritora estaba muy relacionada con el grupo de simbolistas parisinos, de modo que se puede establecer una posible vinculación entre la poesía china clásica y el Simbolismo francés. La antología *Le livre de Jade*, una colección de poemas chinos clásicos traducidos por ella y publicados en 1867, se convirtió en una verdadera antología popular de la poesía china en francés, por lo que gozó de una infinita reedición incluso hasta nuestros días. Del francés se vertió al alemán, al inglés, al portugués, al ruso y al español (la más reciente en español es del año 2013 de la editorial Ardicia). Aunque la mayoría de estas traducciones indirectas fueron realizadas por personas sin conocimiento del chino, habían sido «el único medio de acceso a la poesía china» durante aquel lapso (Détrie, *apud* Pauline Yu, 2007: 479).

Esta obra fue para Rubén Darío (y a otros muchos) el principal recurso para conocer la literatura del Extremo Oriente, de donde Darío obtuvo conocimientos de los poetas chinos más eminentes de la historia, Li-Tai-Pe (Li Bai), así como los temas más conocidos: la luna, el té, los dragones, el vino, el otoño, el amor, etc., que acabarían reflejados en sus textos como un punto de culturalismo, un rasgo definitorio de Darío y de otros modernistas: «El artista tenía que volver sus ojos hacia todos aquellos tiempos y espacios —desde las antiguas mitologías hasta los ambientes cosmopolitas y exóticos del momento— donde el arte se había dado, y se daba, en su estado más puro, más desinteresado» (Olivio Jiménez, 1992: 16-17). El mismo Darío expresaba lo siguiente:

El abuelo español de barba blanca me señala una serie de retratos ilustres: «Este —me dice— es el gran don Miguel de Cervantes Saavedra, genio y manco; éste es Lope de Vega, éste Garcilaso, éste Quintana». Yo le pregunto por el noble Gracián, por Teresa la Santa, por el bravo Góngora y el más fuerte de todos, don Francisco de Quevedo y Villegas. Después exclamo: «¡Shakespeare! ¡Dante! ¡Hugo...!». (Y en mi interior: ¡Verlaine...!)

Luego, al despedirme: «—Abuelo, preciso es decíroslo: mi esposa es de mi tierra; mi querida, de París».

(Rubén Darío, 1992: 37)

En efecto, el orientalismo (la chinería) estaba presente en la literatura del Siglo de Oro española, como podemos ver los ejemplos mostrados anteriormente: Miguel de Cervantes, Luis de Góngora, Lope de Vega, Francisco de Quevedo... En particular, el tema literario de “Angélica y Medoro”, tópico en la corriente italianizante, se ejerció como recurso de mitología clásica, cultivándolo y matizándolo de autor a autor, de época a época. Sin duda, parte del chinoismo en esta nueva época viene acumulado ya desde la historia. Por ejemplo, señalaba Dámaso Alonso que los versos «Las venas con poca sangre / los ojos con mucha noche» del *Romance de Angélica y Medoro* de Luis de Góngora bien pudieran haber evocado a Federico García Lorca, ya que le recuerda a un romance del granadino (1962: 37). Esto es, el proceso de la modernidad no da por sentado la ruptura total con el pasado.

El paseo del culturalismo en el Modernismo hacia los tiempos y espacios nuevos, por lo tanto, el paseo por el Oriente, espacio imaginario alejado, pero que se integra con la proyección del cosmopolitismo y la estética del decadentismo en la búsqueda de lo extraño y lo anormal, y procedente del Simbolismo. Por ejemplo, en el poema la «Divagación» de Darío:

#### DIVAGACIÓN

¿Los amores exóticos acaso?...

Como rosa de Oriente me fascinas:

me deleitan la seda, el oro, el raso.

**Gautier**<sup>179</sup> adoraba a las princesas chinas.

¡Oh bello amor de mil genuflexiones;

torres de kaolín, pies imposibles,

tazas de té, tortugas y dragones,

y verdes arrozales apacibles!

---

<sup>179</sup> La negrita es mía.

Ámame en chino, en el sonoro chino  
de **Li-Tai-Pe**<sup>180</sup>. Yo igualaré a los sabios  
poetas que interpretan el destino;  
madrigalizaré junto a tus labios.

Diré que eres más bella que la luna;  
que el tesoro del cielo es menos rico  
que el tesoro que vela la importuna  
caricia de marfil de tu abanico.

Este léxico está asociado con una China lujosa, ciertamente, cantilenas que se han formalizado en el seno de la memoria histórica desde el Renacimiento. Pero en el *afrancesamiento* lo que se observa es una influencia de literatura a literatura. En este poema, incluido en la colección de *Prosas profanas y otros poemas*, ocho años que del poemario *Azul*, Darío rememora a Gautier de nuevo. Es de destacar que el orientalismo fue verdaderamente una corriente francesa en el siglo XIX, y hubo una gran vinculación entre el orientalismo y los escritores: «El Oriente estaba presente en casi todos los poetas, por no decir en todos» (Llopesa, 1996: 171).

Judith Gautier, hija del eminente escritor parnasiano Théophile Gautier, fue una influyente sinóloga y precursora en temas chinos (también interesada en temas japoneses), autora, por ejemplo, de *Le Dragon impérial* (1869). Fue la primera mujer miembro de la Academia Goncourt, amante de Victor Hugo y admirada por Baudelaire. Su traducción, que abarca setenta y un poemas chinos de la dinastía Tang y Song, la dedicó a Ding Dunling (丁敦齡), de quién había aprendido la lengua y la cultura china. De Ding sabemos que era un político chino culto (obtuvo el grado de *Xiucái* en los exámenes imperiales) y estuvo exiliado en Francia debido a su implicación en la Rebelión Taiping gracias al misionero francés Joseph Marie Callery (1810-1862), que colaboró con Ding en el diccionario francés-chino. Le ayudó a huir de China y, posteriormente, después de la muerte de Callery, fue contratado como profesor particular por Théophile Gautier para enseñar a sus hijas, por lo que también fue conocido como “el chino de Gautier”. Su aspecto, por su exotismo, le permitió conocer bien los salones parisinos. Es de destacar una posible relación que se entabló entre él y los frecuentes visitantes y amigos de la

---

<sup>180</sup> La negrita es mía.

familia Gautier, tales como Víctor Hugo, Flaubert, los hermanos Goncourt, Baudelaire, Champfleury, Gustave Doré, Arsène Houssaye, Stéphane Mallarmé, Hippolyte Taine, etc.

China ofrece un posible refugio para el grupo de los parnasianos y simbolistas, quienes se negaban a subordinar la literatura a objetivos éticos o políticos. En la novela *Mademoiselle du Maupin* (1835) de Théophile Gautier, Mallarmé advierte de que:

Imiter le Chinois au cœur limpide et fin  
De qui l'extase pure est de peindre la fin  
Sur ses tasses de neige à la lune ravie  
D'une bizarre eur qui perfume sa vie  
Transparente...

*Imitate the Chinese of limpid and subtle heart  
Whose purest ecstasy is painting the end—  
On his cups of snow stolen from the moon—  
Of a strange ower that scents his transparent  
life...*

(*apud* Yu, 2007: 466)

Théophile Gautier dejó publicado otro libro de tema oriental, *L'Orient*, ya después de su muerte en 1877. Pudo haber influido en su discípulo Baudelaire este espíritu oriental, recordemos que Baudelaire dedicó su eminente obra *Las flores del mal* (1857) a su maestro Gautier, que prologó este mismo libro.

Por lo expuesto arriba, una razón del éxito que tuvo la traducción de Judith Gautier se debe al interés existente por el Oriente, hacia la *chinoiserie* en concreto. Para los escritores revolucionarios, el tema les sirvió como un pretexto idóneo para sobreponerse al mundo caótico de aquel entonces. No obstante, el logro principal hay que atribuírselo a la traductora por su don de idiomas y buen gusto literario:

The enthusiastic reception of *Le Livre de jade* can be attributed to the contemporary fascination with the Orient in general and chinoiserie in particular—but only in part. Scholars have pointed out that this volume of translations was also appealing because it provided a concrete model of how *not* to write like a French Romantic poet. To the Parnassian and symbolist colleagues of Théophile Gautier,

the exquisite imagery, subdued emotions, esteem for the poetic vocation, and lapidary quality of the Chinese poems as represented by Judith Gautier embodied to a remarkable degree their ideals of a finely wrought and dispassionate aesthetic that both elevated the work of art and salutarily countered an earlier, more declamatory style and the fetters of French meters. Gautier's introduction to *Le livre de jade* reveals her awareness of the important role poetry played in the Chinese civil service examination and in the moral and political lives of poets, but she selected and modified poems to attune them more closely to a Parnassian ideal of detachment that in fact had little traction in the Chinese poetic tradition.

(Pauline Yu, 2007: 474)

En este sentido, la poesía china ofreció una nueva fuente de inspiración desde la estética literaria, el tema, la ideología, el pensamiento, etc. Y, asimismo, la traducción juega un papel fundamental para el intercambio literario. Gracias a Judith Gautier, la traducción muestra un semblante muy al gusto de la corriente literaria que facilitó su fácil recepción.



### 2.2.1.2. Otras traducciones de la poesía china clásica

#### a. Las traducciones de poemas chinos clásicos en Europa

Evidentemente, el gran mérito de la difusión de la Literatura china en Europa se atribuye al progreso de la sinología. El primer puesto de cátedra china se creó en el *Collège de France* en 1814<sup>181</sup>, y posteriormente se estableció sucesivamente en varias instituciones superiores europeas y norteamericanas un Departamento de lengua china o de Estudios de Asia Oriental<sup>182</sup>. Los logros de la investigación en literatura china desde el siglo XVI se mostraron admirablemente en tres volúmenes: *Bibliotheca Sinica* o *Dictionnaire Bibliographique des Ouvrages relatifs à l'Empire chinois* de Henri Cordier (París, 1878), con un suplemento en 1895 (Giles, 2013: posición en Kindle 5414-5417).

La fundación de instituciones aumentó, ciertamente, el número de orientalistas. El interés sobre la Literatura china se ponía de manifiesto especialmente en su periodo clásico, la poesía de la dinastía Tang y Song, el Siglo de Oro de la Literatura china. De los trabajos surgidos, destacaban:

- ✧ Léon d'Hervey-Saint-Denys: *Poésies de l'époque des Thang* (1862, París)
- ✧ Jidith Gautier: *Le livre de Jade* (1867, París)
- ✧ John Francis Davis: *Poeseos Sinicae commentarii. The poetry of the Chinese* (1870)
- ✧ James Legge of Aberdeen<sup>183</sup>: *The She King or The Book of Poetry* (1871)
- ✧ Herbert Giles: *Chinese Poetry in English Verse* (1898)

---

<sup>181</sup> Jean Pierre Abel-Rémusat (1788-1832) fue el primer catedrático chino de esta academia, traductor de *Lu-kiao-li, ou les deux cousines, roman chinois* (《玉娇梨》, 1826), que fue una de las primeras novelas chinas conocidas en Europa. Fue leída por Goethe, entre otros; fue el escritor de la primera gramática de chino en francés.

<sup>182</sup> Por ejemplo, Thomas Francis Wade (1818-1895), diplomático que estuvo trabajando y viviendo en China 40 años, fue el primer catedrático chino en la Universidad de Cambridge desde 1888; en 1909, el sinólogo alemán Otto Franke (1863-1946) fundó el departamento de Lengua e Historia de Asia Oriental en la Universidad de Hamburgo, siendo la primera universidad alemana que estableció este estudio. Posteriormente, en 1914 cambió el nombre al departamento por el de Lengua china y su cultura.

<sup>183</sup> Tradujo también los cinco clásicos confucianos: *The Chinese Classics*, que se considera el libro más importante recopilado en *Bibliotheca Sinica* de Henri Cordier.

- ✧ Ernest Fellonosa y Ezra Pound: *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry* (1915); *Cathay* (1915)
- ✧ Arthur Waley: *A Hundred and Seventy Chinese Poems* (1919, New York)
- ✧ Franz Toussaint: *La Flûte de jade* (1920), poema traducido del chino al francés en prosa.

*Poésies de l'époque des Thang* (1862) fue una traducción directa realizada por Léon d'Hervey-Saint-Denys (1822-1892)<sup>184</sup>, en la que incluye una larga presentación general del arte poético chino que ocupa unas 100 páginas del total de 300 que tiene el libro, y una selección de poemas, de unos 30 poetas, prestando mayor atención a Li-Tai-Pe (Li Bai, Li Po) y Thou-Fou (Du Fu). Aunque, para Arthur Waley «this book, the work of a great scholar, is reliable —except in its information about Chinese prosody» (Waley, 1919)<sup>185</sup>. La antología está constituida por 97 poemas, de los que 24 se atribuyen a Li Bai y 21, a Du Fu, que encabezan el libro, el resto de los poemas son clasificados según orden cronológico. Cabe mencionar que la propia vida de Li Bai se tomó como referencia de leyenda, de carácter fabuloso, en la que se visualizó una figura de vida bohemia, apasionado por el vino, por ejemplo, que le inspiraba en la creación de poemas, hasta que se ahogó al caer al agua por la embriaguez; Li-Tai-Pe ha encarnado el valor exótico y mítico de ser un espíritu chino de un tiempo distante que ha dejado referencia en muchos textos literarios europeos del Simbolismo y del Modernismo, como en el mencionado poema de Rubén Darío. Respecto a los temas principales escogidos de Li Bai, hace resaltar la luna, el vino, los palacios, los jardines, el otoño, la vida fugaz, etc. Esta traducción, aunque fue citada por Freud, nunca se volvió a publicar. Curiosamente, fue leída por Álvarez Tejero, autor de *Reseña histórica del Gran reino de la China* (1857) e *Impresiones de un viaje a la China* (1876) (Folch i Fornesa, 2013: 26).

Aunque el marqués d'Hervey-Saint-Denys realizara la primera traducción sustancial de poemas chinos al francés, la traducción de Judith Gautier (1846-1917), *Le livre de Jade* (1867), fue la que tuvo mayor trascendencia, ya que se convirtió en una

---

<sup>184</sup> Fue profesor de chino en el *Collège de France* desde 1874, y dicha traducción fue citada por Freud.

<sup>185</sup> Recuperado el 18 de septiembre, de [\[https://en.wikisource.org/wiki/A\\_Hundred\\_and\\_Seventy\\_Chinese\\_Poems/Bibliographical\\_Notes\]](https://en.wikisource.org/wiki/A_Hundred_and_Seventy_Chinese_Poems/Bibliographical_Notes).

verdadera antología popular de la poesía china y muy bien acogida por los intelectuales del momento.

*Poeseos Sinicae commentarii. The poetry of the Chinese* (1870) de John Francis Davis (1795-1890)<sup>186</sup> fue un estudio de la poesía china clásica. Abarca dos partes: la primera comprende una introducción a las reglas particulares de la construcción y estructura en la poesía china, así como su ritmo, métrica, estrofas, lenguaje...; la segunda parte desde el estilo, sobre el espíritu de la poesía china, el carácter de sus imágenes y sentimientos, su clasificación, sus divisiones y la nomenclatura que se le puede otorgar dentro del marco de la literatura europea.

Hay que mencionar, además, los trabajos eminentes de Ernest Fenollosa y Ezra Pound: *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry* (*El carácter de la escritura china como medio poético*, 1977 [1915]) y *Cathay* (1915, una colección de poemas de Li Po), los cuales dejaron una transcendencia significativa y profunda en el Modernismo occidental, sobre todo en cuanto a la técnica de la estética del imaginismo (*imagism*)<sup>187</sup>. Ezra Pound, entonces ya poeta consagrado, se encargó de difundir los textos inéditos del difunto Fenollosa. Así, por ejemplo, los poemas incluidos en la colección de *Cathay* fueron una recreación de Pound basada en las primeras traducciones de Fenollosa. En su opinión:

La superioridad de la poesía verbal, en cuanto arte, reside en su recurso a la realidad fundamental del tiempo. La poesía china tiene la inigualable ventaja de combinar ambos elementos. Habla, a la vez, con la vivacidad de la pintura y con la movilidad de los sonidos. En cierto sentido, es más objetiva que ambos, más dramática. Leyendo chino no parece que estemos haciendo malabarismos con fichas mentales, sino que vemos las cosas llevando a cabo su propio destino.

(Fenollosa & Pound, 1977: 34)

En cuanto la segunda obra que hemos citado, el autor considera que existe la posibilidad de ofrecer una interpretación del pensamiento chino a través del carácter de

---

<sup>186</sup> Traductor también de la novela china *Hao Qiu Zhuan* (《好逑传》) al inglés en 1829, libro que fue leído por Goethe.

<sup>187</sup> Ezra Pound, como fundador del imaginismo, particulariza las características de dicha técnica: «1) tratamiento directo de la “cosa”, ya sea subjetiva u objetiva; 2) el abandono de absolutamente todas las palabras que no contribuyan a la presentación; 3) en cuanto al ritmo, se compone en la secuencia de la frase musical, no en la secuencia del metrónomo» (Milic y Coffman, 1993: 574).

su escritura como medio poético, estableciendo comparaciones entre la tradición poética este y oeste. Estos experimentos de convertir poemas chinos que poseen una forma rigurosa hacia el verso libre y el hecho de cotejar la construcción del poema chino con el europeo ofrecen, en cierto modo, una ejemplificación e inspiración para muchos modernistas, ya que se sintieron capaces de involucrar el orientalismo en su producción literaria.

*b. Las traducciones de poemas chinos clásicos al catalán y al castellano*

La búsqueda de encontrar una inspiración nueva desde la Literatura china se centraba en su poesía. La traducción posibilitó esta demanda, y aunque la poesía clásica china llegó a España con retraso, muchas traducciones procedieron a las versiones francesas e inglesas que mencionábamos arriba. Especialmente, fue en Cataluña donde tuvo mayor resonancia el aire chinesco:

- <i>Popularitats</i> (1922), traducido por Josep M. López-Picó (traducción indirecta)
-Artículo “Poetes de la Xina” en <i>Publicitat</i> (1923), escrito por Josep M. De Sagarra, ofrece un panorama de la recepción de la poesía china por Francia.
- <i>Poesía Xinesa</i> (1925), traducido por Apel•les Mestres (traducción indirecta basada en la versión francesa)
- <i>L’aire daurat</i> (1928), traducido por Marià Manent (traducción indirecta basada en la versión inglesa de Arthur Waley)
-Artículo “La passejada pels brodats de seda” en la revista <i>La nostra Terra</i> (1932), <i>Lluna i llanterna</i> (1935), <i>Poesia</i> (1957), poemas chinos traducidos por Josep Carner (traducciones indirectas, sobre todo el último libro mencionado basado en la versión inglesa de Arthur Waley)

Apel•les Mestres y Carner, entre otros, encabezan el Modernismo catalán. Carner, por su parte, se inspiró en la poesía china clásica y consiguió verterla en su propia creación literaria. Manel Ollé comienza su artículo “Chinese vicinity and literary exotism” con la siguiente reflexión:

There is no “Chinese Catalonia” as there was a “France chinoise” according to René Étiemble, but the imprint of Chinese shadows on a number of Catalan writers is significant enough to justify our attention beyond curiosity and erudite taxonomy. The Sinophilia of Catalan contemporary literature can be understood as a symptom of the aspiration for universalism and modernity. There are Chinese influences in Catalan letters because there are Chinese influence in the work of Catalan writers of the 20<sup>th</sup> century have usually belonged to a universal canon, and in a way they remedy some of the limitations of the classicism of Catalan medieval authors.

(Ollé, 2015: 169)

Es necesario remarcar que el Orientalismo (*chinoserie*) proyectó una importante energía nueva para el Modernismo literario catalán. En el mundo castellano, Guillermo Valencia (1873-1943), de origen colombiano, fue uno de los primeros que dio a conocer la poesía china. Su antología *Catay—Poemas Orientales* publicada en 1929 consta de un centenar de poemas chinos, aunque es un trabajo indirecto basado en la versión francesa *La flûte de jade* (1920) de Franz Toussaint, siendo la versión original en prosa. De modo que el autor colombiano no solo los tradujo al castellano, sino que los versificó proveyéndolos de ritmo y métrica. Esta labor podría estar influenciada por Ernest Fellonosa y Erza Pound, ya que desde el título alude a una posible sugestión de las técnicas que exponen estos autores. En todo caso, prácticamente se trata de una creación nueva del traductor colombiano, gran modernista.

Entre 1920 y 1950 se reproducen en España un limitado número de antologías de la poesía china clásica en castellano y en catalán, aunque todas son indirectas. La influencia parece escasa, incluso varias de estas traducciones han desaparecido. Hay que resaltar que fue Marcela de Juan (1905-1981) la que encendió de nuevo el interés hacia la poesía china. La publicación de su *Segunda antología de la poesía china* (1962) por la editorial Revista de Occidente y su otra obra titulada *Poesía china: del siglo XXII a.C. a las canciones de la Revolución Cultural* (1973) por la editorial Alianza fueron de notable recepción por involucrarse en la publicación de los poemas de Mao. Así también destaca *Breve antología de la Poesía china* (1948), su primera traducción de la antología de

poemas chinos, que es una traducción directa del chino al español<sup>188</sup>. Afirma Arbillaga (2003: 25) que, es «la primera autora que tradujo una antología de poesía china a nuestra lengua y la primera autora de traducciones chino-españoles elaboradas de una forma decididamente responsable y rigurosa».

Otro destacable traductor es el poeta mexicano Octavio Paz (1914-1998), autor universal de profunda querencia por la cultura oriental y que cobró fama por ser traductor especialmente de obras chinas y japonesas. Tradujo, entre otras obras, el libro taoísta *Chuang-tse (Zhuangzi)* y unos 60 poemas chinos clásicos de la dinastía Tang y Song recopilados en el libro *Versiones y diversiones* (1978). La reedición del año 2000 del mencionado libro es un compendio que recoge todas las traducciones de poesía realizadas por el autor en sucesivos años, en el que no solamente incluye a poetas chinos, sino también poetas de Francia, Portugal, Suecia y Japón. Sin embargo, las traducciones de poemas chinos están aparentemente compuestas desde traducciones interlineales, transcripciones fonéticas y traducciones de otros autores como las que llevó a cabo Arthur Waley, Paul Demiéville, etc. (Guo Jianchen, 2015: 55-56). Hay que resaltar su mérito pues el autor carece de conocimiento sobre la lengua china. Por un lado, nos ofrece algunos versos chinos de especial belleza; de otro, son versos muy simplificados que de ningún modo pueden alcanzar la profundidad que transmiten los originales.

## **b. La traducibilidad**

El problema de si la poesía es traducible, más aún cuando se intenta la traslación de un poema de un idioma que posee un sistema literario heterogéneo, más que el del sistema del idioma meta, exige del traductor el poder concertar las relaciones entre la forma literaria, el contenido, la emoción y el lenguaje, tarea que es realmente difícil de alcanzar. Particularmente, los poemas chinos de la dinastía Tang tienen una forma rigurosa de cinco palabras por verso o siete palabras por verso, que evidentemente la traducción no puede respetar. No obstante, el *Haiku* fue un buen ejemplo de préstamo por

---

<sup>188</sup> Fue la primera traducción directa de la poesía china al español. La traductora habría leído *Poésies de l'époque des Thang* (1862) de Léon d'Hervey-Saint-Denys, ya que en el prólogo cita a este traductor francés en su comentario sobre cómo traducir la poesía china.

parte de los poetas europeos, nos encontramos que a veces ponen más énfasis a la forma sucinta del *Haiku* que al mismo contenido.

Reproducimos a continuación un poema chino de Li Bai en tres versiones distintas que recoge el profesor Guo Jianchen (2015: 20-21) en *La poesía china en el mundo hispánico*:

《赠汪伦》

李白乘舟将欲行，  
忽闻岸上踏歌声。  
桃花潭水深千尺，  
不及汪伦送我情。

En el instante de partir  
la nave que me conducía,  
yo, Li-Tai-Po, comencé a oír  
una canción que me seguía  
con melancólico gemir.

El mar, cuando menos medía  
dos mil pies de profundidad.  
Wuang-Lueng: más hondo todavía  
fue el sentimiento de amistad  
que originó tu melodía.  
(Traducción de Guillermo Valencia)

Li Bo sube al barco  
que está a punto de partir,  
de pronto  
oye zapatear en la orilla  
al ritmo de una canción.

«Mil pies profundo es el lago de las Flores de Durazno,  
mas no tanto como vuestro cariño, Wang Lun,  
que habéis venido a despedirme».  
(Traducción directa de Juan Ignacio Preciado)

La traducción del sinólogo español es la más fiel al texto original; sin embargo, la del poeta colombiano parece más bien una recreación. En efecto, cualquier tipo de traducción disipa la belleza estética del poema por la pérdida del componente rítmico y musical, y el desvanecimiento simbólico de los caracteres chinos. Además, el poema chino es impersonal, la transformación al español obliga a añadir la conjugación personal, con lo que cambia la expresión emocional del chino original. En palabras de Antolín Rato

(1977: 17): «Al ser una lengua aislante, el chino está libre del peso de casos, géneros, modos, permitiendo al poeta concentrarse en lo esencial y ser lo más conciso posible. También es cierto que conduce a la ambigüedad».

De hecho, como se comprueba en la traducción de la antología *Poesía China (siglo XI a.C-siglo XX)* (2012), siendo una traducción casi literal al español, desde la lectura que hace un lector bilingüe se produce, lo que podemos denominar, una desconexión de la identificación del poema original. Advierte Fenollosa, teniendo en cuenta las oportunas reticencias a este libro, que «Los sinólogos debieran recordar que el objeto de la traducción poética es la poesía y no las definiciones léxicas de los diccionarios» (Fenollosa y Pound, 1977: 30). La dificultad es mayor en la obra de Marcela de Juan, la primera traductora que realizó traducciones directas de poemas chinos al castellano en *Breve antología de la Poesía china* (1948):

Resulta, pues, que estos poemas chinos, tan sencillos leídos ahora en su esquema castellano, presentan en su forma original complejidades tan profundas y, a veces, tan desconcertantes, que, no sólo para los sinólogos europeos, sino aun para los letrados chinos, su interpretación significa, a veces, una muy ardua tarea.

(De Juan, 1962: 8)

La autora añade que «[a]lgo, después de todo, como lo que, aproximadamente por la misma época, aconteció en la poesía occidental, con la diferencia de que, teniendo la poesía china reglas casi rituales, una mayor complicación formal e incluso gráfica, la subversión había de resultar en ella mucho más revolucionaria» (De Juan, 1973: 20). Todo esto conlleva cierta generalización de opinión sobre cierta monotonía que los lectores occidentales encuentran en la poesía china, efecto colateral al que encuentran en la pintura paisajística oriental, lo que consecuentemente ha producido su marginalidad en el mercado literario. Las excepciones provienen de reinterpretaciones y reconstrucciones continuas que poco tienen que ver con la versión original, como por ejemplo la traducción francesa *La flûte de jade* (*La flauta de jade*, 1920) que contó con 34 ediciones en 1922 y llegó a 128 en 1958.



### 2.2.1.3. La preocupación sobre la naturaleza

Frente a la dificultad que conlleva la traducción de la poesía china clásica y la dificultad de mantener la forma original, así como el ritmo, la rima, etc., en este sentido, parece que es más accesible transmitir los temas tratados; Federico García Lorca, por ejemplo, escribió varios poemas de temática china, como «Jardín chino», «Canción china en Europa», etc., en los que solamente acudió a los elementos chinos:

#### CANCIÓN CHINA EN EUROPA

La señorita  
del abanico,  
va por el puente  
del fresco río.

Los caballeros  
con sus levitas,  
miran el puente  
sin barandillas.

La señorita  
del abanico  
y los volantes  
busca marido.

Los caballeros

están casados,  
con altas rubias  
de idioma blanco.

Los grillos cantan  
por el Oeste.

(La señorita,  
va por lo verde).

Los grillos cantan  
bajo las flores.

(Los caballeros,  
van por el Norte).

(García Lorca, 1980)

Este poema consta de ocho estrofas, las cuatro estrofas primeras riman en pares asonantes y las estrofas de dos versos últimas riman también en pares asonantes. Es una construcción de carácter popular para ser cantada, con rima asonantada de romance. El cómputo silábico es de cinco sílabas por cada verso, concorde con la poesía china de la dinastía Tang de estilo cuarteto de cinco caracteres (cada carácter corresponde con una sílaba) por verso. Se ofrece, pues, la característica destacada de la poesía china como es la concisión, aunque todo esto puede ser simplemente una coincidencia.

Por otro lado, la preocupación por el paisaje fue muy apreciada por los simbolistas franceses, y esta influencia se traslada a los modernistas españoles. Especialmente, los jardines lejanos como tópico fueron muy tratados por Rubén Darío, Antonio Machado, Manuel Machado, Valle-Inclán, Juan Ramón Jiménez y Federico García Lorca. Entre ellos, el último, Lorca, proporcionó en su poesía alusiones a la estética oriental, llevando a cabo una gran cantidad de composiciones de Haiku y otras de versos occidentales. Con respecto a este tema, Lily Litvak señala en varios trabajos la influencia del japonismo:

Los europeos incorporaron en su repertorio artístico gran cantidad de plantas y animales que no se habían usado nunca o que habían caído en desuso desde el Renacimiento. La estilización permitía ahora usar todo tipo de seres, desde los más humildes y despreciados, y convertirlos en ornamento: ranas, libélulas, gatos, cuervos, lagartos, serpientes, sencillas flores silvestres. Se añadieron además a esos motivos, animales y plantas que por su exotismo y complicada forma se adaptaban bien a la afición por el arabesco que es la base del arte modernista. Lirios, peonías, orquídeas, crisantemos, cisnes, grullas..., quedaron incorporados al Modernismo a tal extremo que se perdió toda noción de su procedencia oriental y se convirtieron casi en emblemas de la época.

(Litvak, 1986: 121)

Hay que recordar, por otra parte, que la Literatura japonesa ha tenido una vinculación estrecha con la Literatura china en lo que respecta a los préstamos literarios, y, de añadidura, los autores japoneses usaban el chino como alternativa para la composición poética desde el siglo VII. Para ilustrar mejor este punto, el japonólogo Fenollosa llegó a traducir poemas chinos sin tener conocimiento del idioma. En todo caso, la adoración de la naturaleza posee una larga tradición en la Literatura china que está plagada de descripciones en toda su trayectoria literaria, desde *Libro de las odas*, *Chuci*,

*Libro de mutaciones*, Laozi y Mencio, hasta formalizar los poemas del paisajismo con los de Tao Yuanming (陶渊明, 352 o 365-427) y Xie Lingyun (谢灵运, 385-433), como los más representativos, y poetas como Wang Wei (王维, 701-761) y Meng Haoran (孟浩然, 689-740) heredaron esta tradición que acabaría por inaugurar la poesía del paisaje pastoral de la dinastía Tang. Guillermo Valencia, en el prólogo de su traducción de poemas chinos *Catay* (1928, traducción indirecta basada en la versión francesa *La Flûte de jade* (1920) de Franz Toussaint), expone los motivos principales de la poesía china clásica:

Su flora poética no va más allá de una docena de plantas; entre ellas el duraznero, el bambú, el sauce y el nenúfar. Por exquisito eufemismo, casi nunca mencionan las adormideras, esas galas sobrevivientes de su Edén perdido.

Una decena de animales, compañeros del ave Fong-huang, que envejece en paz bajo el silencio de los grandes árboles, completa la fauna de la poesía china. Y otros tantos seres visibles acuden continuamente a su memoria, al tomar el pincel de escritores. Alfabeto figurado, de que se sirven para cantar el amor, la fidelidad, el coraje, el tedio, la destrucción y la belleza.

(Valencia, 1955: 254)

El espíritu hacia la naturaleza se acomodó muy bien a los valores europeos en las tendencias de los prerrafaelitas, parnasianos, simbolistas, modernistas, etc., aunque, es cierto que la naturaleza como componente para unos efectos determinados en este periodo no puede considerarse una novedad, ya que desde la literatura del Romanticismo da señal de los tópicos caracterizados para definir tal tendencia: el paso del tiempo, la melancolía, el tono sentimental y lúgubre, etc. Antes de que se generalizara este tema en los más ilustres textos de los autores del periodo que trabajamos, el punto de partida se considera que fue Goethe, el «Confuciano de Weimar», autor clave en el romanticismo alemán. Entre otros escritos, aparece ya en su poemario *Chinesisch-Deutsche Jahres und Tageszeiten*, que es una colección de catorce poemas, compuestos de ocho o cuatro versos, al igual que la poesía china antigua, cuya imitación es explícita tanto desde la forma estructural como desde el contenido. Desde el punto de vista del tema, se ponen de relieve los elementos naturales distintivos de China, tal como referencias continuas al sauce, combinado con elementos culturales europeos.

En ellos todo es juicioso y burgués, sin grandes pasiones ni bríos poéticos, por lo que sus obras guardan gran parecido con mi *Hermann y Dorothea*, así como con las novelas inglesas de Richardson. Por otra parte, se diferencian en que, para ellos, la naturaleza siempre convive con las figuras humanas. Oímos chapotear en todo momento a los peces dorados en el estanque, los pájaros no cesan de cantar en las tramas, el día siempre es alegre y soleado, y la noche, siempre clara. Se habla mucho de la luna, sólo que ésta no transforma el paisaje, sino que a su resplandor se le atribuye tanta claridad como a la luz del día. Y el interior de las casas es tan grato y delicado como sus imágenes. Por ejemplo: «Oí reír a las maravillosas muchachas y, cuando pude verlas, las hallé sentadas en finas sillas de junco».

(Goethe y Eckermann, 2006: 265)

Según opinión de Goethe, la naturaleza en la Literatura china se distinguía de la naturaleza de la Literatura europea por su asociación con las figuras humanas. Precisamente, fueron los simbolistas los que cambiaron esta concepción de ella, ya que «el simbolismo concebía la naturaleza como punto de partida para expresar una visión interior, un estado de alma, o la revelación de la fuerza cósmica» (Litvak, 2013: 137). Es por esta razón, por lo que el Simbolismo se introdujo en China y fue aceptado de inmediato:

It had come to China at a crisis hour, when the country, engulfed in war and revolution, wanted desperately to ward off foreign aggression and to find ways to feed its vast population. Chinese poets were seriously concerned with these problems. Many of them, then or later, joined in the effort to build a just society. Moreover, they had been reared in one of the most splendid and longest-living poetic traditions in world literature. Thus there never arose a situation where a superior, more enlightened poetry descended from Western Europe to succour an outworn native poetry, either ideologically or artistically. Even from the point of view of technique, European modernism had surprisingly little to teach the Chinese poets. Apart from urban rhythms, industrial metaphors and some novel theories of psychology, a cultivated Chinese found most of the Western modernist ways of writing *déjà-vu*. He thought his own classical masters had achieved similar effects by ways more economical a long time ago. This explains why it was relatively easy for Chinese poets to adopt the European modernist mode. This also explains why they could pick and choose, keeping what they found useful and rejecting the rest, and why in the

end their Chinese qualities reasserted themselves. All the important poets discussed above —Dai Wangshu, Ai Qing, Bian Zhilin, Feng Zhi, Mu Dan— underwent this process of change and each wrote his more enduring work when his modernist sensibility responded, sympathetically and intimately, to Chinese realities.

(Wang Zuoliang, 2015: 136-137)

#### 2.2.1.4. Influencia mutua entre Este y Oeste

Será preciso recordar que la Literatura china posee una larga tradición lírica, y la lírica era la esencia para esta, convirtiéndose en el único género reconocido como literatura; los géneros dramáticos y narrativos sufrían una discriminación profunda que duró hasta finales de la dinastía Qing. Esto cambió radicalmente cuando empezó a introducirse en el país la Literatura occidental desde finales del siglo XIX y principios del siglo XX. El teatro y la narrativa pudieron ascender en reputación ostensiblemente, especialmente las obras narrativas que lograron cierta popularidad y que vieron aumentado su número de ventas, la cantidad de autores y lectores. Tal como observó Miner (2002: 186-187), la poesía y el teatro orientales (la poesía principalmente) han afectado a estos géneros occidentales; sin embargo, no a los tipos narrativos, al revés más bien, los narrativos occidentales han ejercido una gran influencia en los orientales. Asimismo, como hemos puntualizado antes, la narrativa occidental se deriva de la épica, que es inexistente en la Literatura china. La narrativa china proviene más bien de la Historia, y está muy vinculada con la poesía, recordemos, por ejemplo, que *Memorias históricas* de Si Maqian era una obra tanto histórica como literaria, aunque solo sea por su cuidadoso lenguaje poético. Esta idea es más clara si pensamos en las grandes novelas clásicas: *Romance de los Tres Reinos* (1330), *A la orilla del agua* (ca. 1373), *Historia indiscreta del bosque de letrados* (entre 1750 y 1803), *Viajes de Laocan* (1907).

La poesía clásica china de la dinastía Tang y Song posee una estructura rígida que llega prácticamente hasta principios del siglo XX. Tras más de un milenio de práctica y restauración, su estado era la de un ser moribundo, fatigado por el brote de nuevas ideas. En este contexto de extenuación, la poesía occidental llegó a China y produjo una chispa que los autores chinos aprovecharon con entusiasmo. Es de destacar que esta rápida absorción no fue casual. Al examinar los géneros no puede desprenderse uno de su

historia, puesto que son contruidos en el seno de la historia. En la evolución de la poesía china se observaba claramente una tendencia hacia la extensión, desde los cuatro caracteres por verso hasta los cinco, y desde los cinco hasta los siete, hasta que irrumpen los *cí*, que poseen un formato algo más liberal. No obstante, en la nueva poesía, los poemas en verso libre que se aproximan a la narrativa y a la dramática, ante todo, se producen por influencia de la poesía occidental, precisamente, coincidiendo con esta evolución interna.

Igualmente, lo que destaca en la literatura del Simbolismo y del Modernismo es el subjetivismo, así como las formas más practicadas de los monólogos, la memoria, el estilo epistolar, la autobiografía, el uso del tiempo cíclico, etc. No obstante, esta característica era ya practicada en la Literatura china. Subraya Miner (1990: 30) que en los textos de Asia Oriental el autor se dirige directamente al lector, quedando libre de un narrador o intermediario, por lo que es menos mimético, comparado con la tradición literaria europea. Esto queda bien reflejado en la lírica china, ya que los poetas hablan con sus propias voces (Pauline Yu, 1988: 165). La lengua china, al ser aislante, al no flexionar, puede permitir hablar del pasado en presente y no necesariamente mostrar el caso, idea esta que casa bien con el Simbolismo: «A welcome model to the symbolists, who embraced ideals of evocativeness and impersonality» (Pauline Yu, 2007: 474). Por consiguiente, posiblemente, también inspiró la técnica estilística de la Corriente de Conciencia al usar de un tiempo cíclico.

La traductora de la antología de la poesía china más influyente en Europa, Judith Gautier, a pesar de su competencia en la lengua china, siguió para sus traducciones la forma de “poemas en prosa”, sin intentar adaptar la métrica original. La forma libre era muy apreciada por Baudelaire y Teófilo Gautier, y posteriormente se convirtió en camino a seguir para los modernistas. Ciertamente, el ajuste que hizo Judith de presentar la poesía china en la forma de poemas en prosa redujo la lejanía geográfica y el tiempo remoto de dos culturas tan alejadas, y se acomodó a la expectativa de los posibles lectores. Por consiguiente, la ideología, los temas (el enfoque de la naturaleza, etc.), las técnicas (las metáforas, etc.) de la poesía china clásica pudieron diseminarse en el continente occidental.

Por otro lado, la forma de “poemas en prosa” fue una gran novedad por aquel entonces en la Literatura europea, que acabó cobrando gran popularidad y practicándose tanto en la poesía como en la narrativa y en el teatro. Es decir, hubo una tendencia a la

mezcla de géneros: poemas en prosa, narrativa poética, teatro en verso. Se encuentra esta práctica en Rubén Darío, Valle-Inclán, Pío Baroja, *Azorín*, Federico García Lorca, y más tarde también en Luis Rosales, Agustín de Foxá, etc. Pero quizá la novedad debe de ser su asociación con la naturaleza. El paisaje era fundamental en este periodo literario. La Literatura china, por poseer una larga tradición lírica, muestra un profundo interés por la naturaleza, y cuando esta influencia llegó a China, se amoldaba perfectamente a su historia literaria. Un buen ejemplo para destacar es Lu Xun, autor radical que mostró cierto rechazo por la tradición literaria y acabó escribiendo una obra como *Mala hierba* (1927), poemas en prosa, obra que inspiró y mostró el camino a seguir a la “nueva literatura”; sin embargo, todavía se observaban vínculos con la tradición, ya que su influencia y peso es ineludible. Tanto para Lu Xun como para otros escritores de la modernidad, «la tradición del pasado no se ha agotado, sino que se ha convertido en características para la Nueva literatura» (Wang David Der-Wei, 2018: 15).

En suma —dirá quizá el lector—, no hay para nosotros nada excesivamente nuevo en la poesía china, pues sus características internas, sus preocupaciones y sus temas son bastante parecidos a los nuestros. Claro es que, si atendiéramos a la prioridad cronológica, podríamos modificar tal aserción diciendo— previos mil perdones— que es más bien la poesía occidental la que se parece a la poesía china. Pero es claro que no se trata aquí de un escalonamiento de influencias en el que, por imperativo cronológico, los influyentes serían los viejos lirófilos chinos y los influidos los occidentales, sino de una humana coincidencia universal de sentimientos y de afanes. Porque los hombres tienen un destino análogo en todas las latitudes y, espiritual como corporalmente, se diferencian sólo en lo exterior: en el color de la piel, en la forma de la expresión.

(De Juan, 1973: 19-20)

# PARTE III: *LA FAMILIA DE PASCUAL DUARTE* DE CAMILO JOSÉ CELA Y *¡VIVIR!*/活着 DE YU HUA: UN ANÁLISIS COMPARADO

## 3.1 INTRODUCCIÓN

En los capítulos anteriores, hemos examinado aspectos de las Literaturas china y española desde diferentes perspectivas —sus características, la relación entre ellas, su recepción mutua, su genealogía y su periodización— con especial énfasis en la época de los siglos XVI y XVII (capítulo I, Las imágenes chinas en la Literatura española en su siglo de Oro), el periodo que abarca de 1900 a 1940 (capítulo II, La confluencia del Modernismo literario); en el presente capítulo, se ofrece un estudio comparado de dos novelas contemporáneas: *La familia de Pascual Duarte* (1942) de Camilo José Cela y *¡Vivir!* de Yu Hua (1993)<sup>189</sup>, que nos permitirá establecer unas conclusiones y cerrar esta investigación.

El trabajo partirá del enfoque temático, es decir, del núcleo del contenido semántico de la obra, así como del enfoque formalista, que no está reñido con el anterior ya que se puede hacer el análisis formal del contenido como procedimiento para la configuración del tema, y a la inversa<sup>190</sup>. Por lo tanto, se centrará este estudio en la composición del texto y, desde el análisis temático, en la delimitación de los motivos y las causas de la génesis de estas obras, indagando en las obsesiones fundamentales que están en el trasfondo de la creación.

El estudio comparado de la temática antes de los años 60 ponía el centro de atención en estudiar los temas de las obras de diferentes literaturas en sus relaciones factuales: la «mutación y migración de los temas a través de la historia cultural», así como

---

<sup>189</sup> En este trabajo voy a utilizar las siguientes ediciones: Cela, Camilo José, *La familia de Pascual Duarte*, Barcelona, Austral, 2012. La versión original es: Cela, Camilo José, *La familia de Pascual Duarte*, Madrid, Aldecoa, 1942. Yu, Hua, *¡Vivir!*, Barcelona, Austral, 2010; 余华, 2008, 活着[M], 北京, 作家出版社. (Edición en chino, la lengua original de *¡Vivir!*); la versión original es 余华, 1993, 活着[M], 武汉, 长江文艺出版社.

<sup>190</sup> Señala Guillén (2005: 175) que la faceta temática y la formal son inseparables.



«la transmisión de los temas y mitos en las literaturas modernas» (Trocchi en Gnisci *et al.*, 2002: 130). Es decir, cuyo objetivo era el de encontrar la raíz común y las relaciones de parentesco entre los textos literarios de lenguas diferentes en sus tradiciones literarias populares, lo que restringía este estudio al contexto indoeuropeo (Naupert, 2001: 14). Pero poco después, estos estudios sufren una evolución y vuelven a otorgar valor al imaginario literario. Hay distintos estudios y corrientes que demuestran que es un estudio bastante complejo. El objetivo de éste se amplía hacia el nivel más general, a los temas universales, sin necesariamente basarse en estudiar las características factuales entre literaturas, esto sería básico para los estudios *East/West*. Este criterio ha sido favorecido por muchos críticos: Zhirmunski y Dionýz Ďurišin, por ejemplo, desarrollan las afinidades tipológicas; Guillén propone el concepto de la “supranacionalidad” del modelo C; Earl Miner, por su parte, sugiere la idea de “relativismo cultural”, partiendo de las afinidades formales que existen entre los diferentes sistemas literarios.

En la actualidad, con la ampliación del enfoque temático, el comparatismo eurocéntrico basado en indagar las relaciones literarias ha sido superado. La práctica ha mostrado que la comparación con las literaturas no occidentales, sin que exista una relación directa o indirecta entre sí, también es de inestimable valor, ya que, desde una perspectiva antropológica, la experiencia vital humana engendra unos elementos esenciales que se comparten en diferentes espacios en el seno del multiculturalismo. La búsqueda de la raíz común mediante los elementos bíblicos, clásicos, legendarios o históricos es cada vez más inaccesible, lo cual se considera la pérdida de estima que sufren las tradiciones fundamentales compartidas (Naupert, 2001: 58).

Guillén (2005: 110) destaca que la diferencia más significativa de este modelo C se debe a su universalidad. Un ejemplo ilustrativo es el tema de Don Juan, que ha sido un tema de mutación y transmisión en Europa y que ha aparecido en diferentes géneros literarios; sin embargo, «la universalidad posible tendría que partir del modelo C, de un arquetipo de varón fatalmente mujeriego, del incansable e incorregible amante, descubierto en las más variadas culturas y literaturas; en África, la India, China, sobre todo Japón» (Guillén, 2005: 111).

Los estudios de Este/Oeste quedan implicados en estos modelos planteados por los citados teóricos. El valor del comparatismo desde la perspectiva temático y formalista puede arrojar cada vez más luz sobre la historia de la literatura e, incluso, acercarnos más al punto de vista social y cultural, en una época de apertura y

globalización. Los elementos fundamentales que configuran los temas en las dos novelas son la violencia, la pobreza, el destino y la muerte, que poseen un carácter marcadamente universal, pero que se hallan insertados en una herencia tradicional particular, la china y la española. Estos cuatro temas simples y tradicionales son el alma fundamental de los que se nutre la literatura, que provienen a la vez de la antropología humana.

Comparar literariamente no sólo requiere estudiar las relaciones, las normas y las formas, sino también estudiar la «complejidad de la coeducación evolutiva— también a través de textos, autores, normas, formas y relaciones; y conflictos, malentendidos, arrepentimientos, revisiones, cooperaciones, esperanzas, experiencias— todas las literaturas de las historias de los mundos» (Gnisci, 2002: 19). La similitud de experiencias vitales y novelísticas nos ha permitido establecer una conexión entre ambos autores, un cierto eco se advierte entre ellos: ambos observan la historia de su país y toman la existencia de los hombres como tema principal, mostrando a la vez la situación nacional de sus países. En las dos novelas se percibe una gran conexión biográfica. Los acontecimientos histórico-sociales penetran en la larga historia de ambas novelas. ¿De dónde procede esta forma de actuar de los dos autores, de dónde su distinto enfoque de la existencia?

*La familia de Pascual Duarte* ha sido analizada por la crítica profundamente<sup>191</sup>. En el presente apartado vamos a ocuparnos de contrastar la obra con *Vivir*, que es una obra menos conocida en España, pero que muestra características igualmente interesantes y comunes con la obra del autor gallego.

*La familia de Pascual Duarte* es la primera novela de Camilo José Cela. Escrita durante los primeros años del franquismo, obtuvo un enorme éxito editorial, especialmente a partir de la segunda edición, que estuvo prohibida por la censura franquista. Reeditada en Buenos Aires en 1945 tuvo un espectacular éxito editorial. Cela, que ha sido distinguido con los más importantes premios literarios, destaca por ser un autor que experimenta constantemente con su narrativa. Ésta ofrece una visión negativa, casi atormentada, de la vida y del ser humano.

Santos Sanz Villanueva resume sobre Cela: fue «un escritor muy crítico de la sociedad de su tiempo o un estilista refugiado en interpretaciones evasivas o marginales de la realidad» (1980: 249). Presenta en muchas de sus novelas a criaturas malvadas

---

<sup>191</sup> No vamos a profundizar hasta ese punto en esta novela, ya que la bibliografía es numerosísima.

incapaces de escapar a su propia crueldad. Esta novela, que tuvo un gran impacto literario por su crudeza realista, ha sido etiquetada de tremendista<sup>192</sup> —algo que Cela nunca llegó a aceptar—. Su preocupación por el hombre, por la vida y por la realidad que le rodean es fruto de la influencia que tuvo en él la Generación del 98. Si por algo destaca esta obra es, precisamente, por su carácter fundamentalmente existencialista, por lo cual su autor fue considerado «el más importante novelista español desde la generación del 98» (Sotelo Vázquez, 2013: 35).

Son muchas las influencias literarias y filosóficas que tuvo Camilo José Cela para escribir *La familia de Pascual Duarte*, tales como Charles Dickens, Dostoievski, Pío Baroja, o Ortega y Gasset, entre otros. Por ejemplo, de Edgar Allan Poe tomó la figura del narrador-protagonista. Del mismo modo, tomó también de la tradición literaria cervantina en particular, el recurso literario del manuscrito encontrado. Al igual que el uso del yo-autodiegético que es propio de la novela picaresca. Entre otras varias influencias destacan también los romances de ciego y la tragedia rural, que como veremos después influyen en el detallismo cruento y la tendencia al presagio y el destino. Cuando se preguntó a Cela por su autor predilecto, contestó: «Sin discusión: Dostoievski. Creo que es el padre de la novela contemporánea». Para añadir ante el interrogante, ¿y las madres?: «Varias, Balzac, Dickens, Stendhal... Más cerca en el tiempo, Baroja —ese inmenso, extraordinario, ingente novelista español—, Lawrence, los Mann, Joyce...» (Sotelo Vázquez, 2013: 17). Cela consideró a Baroja como su maestro y amigo de toda la vida, tomó de él el arte de escribir; de Valle-Inclán la teoría del esperpento; de Ortega y Gasset las estrategias estéticas y del maestro ruso Dostoievski la preocupación por la vida del ser humano. Por supuesto, absorbió de los clásicos literarios y de los exponentes culturales españoles como del Arcipreste de Hita, de Quevedo, de los relatores jesuitas de los siglos XVI y XVII, de Torres Villarroel, Ciro Bayo, Eugenio Noel, Solana, Goya, Regoyos, Picasso, Buñuel, etc. (Urrutia, 1977: XII).

*¡Vivir!* (1993) fue la primera novela que dio a conocer el nombre de Yu Hua al gran público, galardonada con el Premio Grinzane Cavour. Ésta y *Crónica de un vendedor de sangre* (1995), otra novela del mismo autor, fueron elegidas como dos de los diez libros más influyentes de la década de 1990 en China. La novela ha sido traducida a muchos idiomas y publicada en más de veinte países. Hasta el día de hoy está en constante

---

<sup>192</sup> Entre los varios críticos que la califican así destacan: Olga P. Ferrer, Julián Palley, etc. (Urrutia, 1982: 80-82).

reedición, produciendo un milagro editorial de la novela contemporánea china en el panorama internacional.

Yu Hua la escribió después de escuchar una canción folclórica de Estados Unidos: “Old Black Joe”, que relata las penurias de un viejo esclavo a lo largo de su vida. Sus familiares mueren en una serie de circunstancias desafortunadas siendo él el único que sobrevive. Sin embargo, no se refugia en la queja o el odio, sino que muestra una simpatía inquebrantable hacia la sociedad. La novela aborda cómo el ser humano soporta el sufrimiento, presentando una actitud positiva hacia la vida y el mundo. La revista *Desafío sur* detalla que «es una fábula, una fábula que, basada en la experiencia personal, refleja el significado de la existencia del ser humano» (Li Dan, 2002: 1).

Yu Hua destaca por ser un autor que explora la historia y la existencia del ser humano, abundando en sus novelas la violencia, la crueldad, la brutalidad y la ignorancia de los hombres, proporciona a sus relatos una cruda descripción de la maldad del ser humano. «Yu Hua es el único autor humanista que expresa la existencia del ser humano en una condición extrema con una actitud imperturbable bajo una época tan especial» (Li Dan, 2002: 1) <sup>193</sup>.

El autor es también un gran conocedor de los clásicos chinos. En *¡Vivir!* destaca la influencia de las novelas seriales<sup>194</sup>, sobre todo en el uso de la narración circular. La voluntad de mostrar la vida del campo es influencia directa procedente de Lu Xun. Ambos autores ponen el foco de atención en esa faceta más cruel y oscura del ser humano, por lo que ha sido considerado el heredero y el divulgador más representativo de este maestro de los escritores chinos entre los autores contemporáneos. Ha recibido también mucha influencia de autores extranjeros: dentro de ellos destacan especialmente Yasunari Kawabata, Franz Kafka, William Faulkner, Jorge Luis Borges y Juan Rulfo, entre otros. El propio Yu Hua afirmó: «Los autores que me gustan son: Kafka, Dostoievski, incluso Faulkner, son autores impetuosos» (Hong Zhigang, 2005: 214). La importancia de la obra de Kafka en Yu Hua es muy grande, y provoca su reflexión sobre la autenticidad de la realidad, sobre la condición humana: «¡Kafka me libera!» (Yu Hua, 1990: 110). De

---

<sup>193</sup> El autor utiliza el término humanista como sinónimo de actitud integradora de los valores humanos.

<sup>194</sup> La forma narrativa principal de las novelas largas chinas tradicionales. La novela serial suele empezar por una canción o un poema, se divide en muchos capítulos y cada capítulo narra una historia completa. Obras representativas son: el *Romance de los Tres Reinos*, *Viaje al Oeste*, *A la orilla del agua*, etc.

William Faulkner, en cambio, toma la inspiración para la creación del personaje principal de la obra, Fugui.

El estudio sobre la obra de Yu Hua tiene ya más de veinte años de trayectoria, y se centra en la interpretación del pensamiento del autor, la temática de sus obras, el análisis del discurso narrativo, el estudio comparativo y la influencia mutua entre sus propias obras. Hay también muchos investigadores extranjeros con estudios representativos que se han publicado en revistas académicas o diversos libros de investigación. Entre ellos destacan: «Violence: The Politics and the Aesthetic- Toward a Reading of Yu Hua» (1998)<sup>195</sup>, «The World of the Sensory: Yu Hua's Obsession with the 'Real'» (2009)<sup>196</sup>, «The Logic of the Phantasm: Haunting and Spectrality in Contemporary Chinese Literary Imagination» (2002)<sup>197</sup> de Chen Jianguo; «One Kind of Chinese Reality: Reading Yu Hua» (1996)<sup>198</sup> de Anne Wedell-Wedellsborg de Dinamarca; «Yu Hua: Perplexed Narration and the Subject» (2005)<sup>199</sup> de Yang Xiaobin, etc. (Liu Jiangkai, 2012: 253-254)<sup>200</sup>.

Sin embargo, el alcance que ha tenido la obra de Yu Hua en España parece más bien escaso en comparación con el alcance del que ha gozado en otros países. La recepción de la novela china en España es más bien discreta, muy poco potenciada dentro del mercado literario. Uno de los principales motivos es la falta de traductores. Aunque las traducciones de la novela china contemporánea han aumentado en los últimos años, son en su mayoría indirectas: realizadas a partir del inglés o el francés. Este hecho es síntoma de la escasa presencia de la novela china moderna y contemporánea en España, que afecta no sólo al tipo de traducción, sino también a la fortuna editorial que puedan tener las obras. Sin embargo, la traducción de *¡Vivir!* al español, publicada en 2010 por

---

<sup>195</sup> Chen, J. G. (1998): "Violence: The Politics and the Aesthetic- Toward a Reading of Yu Hua". *American Journal of Chinese Studies*, 5 (1), 8-48.

<sup>196</sup> Chen, J. G. (2009): "The World of the Sensory: Yu Hua's Obsession with the 'Real'". En *The Aesthetics of the 'Beyond': Phantasm, Nostalgia, and the Literary Practice in Contemporary China*. Newark: University of Delaware Press.

<sup>197</sup> Chen, J. G. (2002): "The Logic of the Phantasm: Haunting and Spectrality in Contemporary Chinese Literary Imagination". *Modern Chinese Literature and Culture*, 14(1), 231-265.

<sup>198</sup> Wedell-Wedellsborg, A. (1996): "One Kind of Chinese Reality: Reading Yu Hua". *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)*, 18, 129-143.

<sup>199</sup> Yang, X. B. (2005): "Yu Hua: Perplexed Narration and the Subject". En *The Chinese Postmodern: Trauma and Irony in Chinese Avant-Garde Fiction* (pp. 56-73). Ann Arbor: The University of Michigan Press.

<sup>200</sup> Recogido por Liu Jiangkai en *La recepción de la literatura china en los países extranjeros*. No voy a comentar con detalle las publicaciones y estudios literarios sobre Camilo José Cela debido a la enorme bibliografía sobre el autor.

la editorial Seix Barral, es una traducción directa realizada por Anne-Hélène Suárez Girard. Posteriormente, la editorial publicó una edición de bolsillo para el gran público editada por Austral, que ha tenido una buena recepción en el mercado editorial.

Del mismo modo, la novela española en China se encuentra también desplazada dentro del mundo editorial. A excepción de *Don Quijote*, las novelas españolas contemporáneas apenas dejan huella en la vida cultural de los chinos. Por ejemplo, existen poquísimos estudios sobre Cela y sobre *La familia de Pascual Duarte*. En China la novela fue publicada por primera en la revista *Literatura extranjera contemporánea*<sup>201</sup> en el año 1983, con una extensión de tan sólo cuarenta y dos páginas<sup>202</sup>. Gracias a tres hispanistas chinos, Tu Mengchao, Xu Shangzhi y Wei Min, se obtuvo una traducción fidedigna desde el español y de buena calidad. Pero la repercusión ha sido limitada y nunca ha aparecido como una edición independiente.

Hasta el día de hoy, no existe aún ningún estudio comparado entre estas dos novelas. Aunque ambos autores poseen una indudable influencia de algunos autores comunes, como los que hemos nombrado, que se sepa, Yu Hua no ha adquirido ninguna influencia de la narrativa española, aunque sí hay constancia de su admiración por Borges y Juan Rulfo. Por esta razón este estudio nos resulta muy significativo, pues, vamos a defender en él la existencia de ciertos aspectos en común tanto entre los dos autores como entre las dos novelas dentro del marco de los estudios *East/West*. Esta es la hipótesis principal con la que trabajamos, cuyo estudio nos parece pertinente para profundizar en estos dos clásicos modernos.

Hay cierta sintonía sustancial o vital, cercanía de experiencias comunes entre ambos autores. No obstante, Yu Hua y Camilo José Cela proceden de países radicalmente diferentes, distintas épocas y representan dos culturas distanciadas. Cincuenta años de diferencia les separa y han vivido los dos un episodio muy determinado en el devenir histórico contemporáneo de sus países. Cela vivió la Guerra Civil Española y Yu Hua experimentó la Revolución Cultural China.

La Guerra Civil Española marca una época turbulenta de la historia de España de julio de 1936 a abril de 1939, se produjo un conjunto de violentas batallas y ejecuciones por todo el país, además de la intensa represión política durante y después. La literatura,

---

<sup>201</sup> Traducido por la autora de chino a español: 当代外国文学

<sup>202</sup> El idioma chino es muy sintético, lo cual explica su reducida extensión textual en comparación con las lenguas europeas.

para ambos autores, se convirtió en un instrumento documental, por lo que es posible señalar la existencia de parecidas experiencias biográficas en estas dos novelas. La Revolución Cultural China tuvo lugar entre 1966 y 1976 y fue dirigida contra altos cargos del partido e intelectuales a los que Mao Zedong y sus seguidores comunistas acusaron de traicionar los ideales revolucionarios. Se movilizó a estudiantes universitarios, obreros y al ejército, provocando masivas denuncias en comités populares. El resultado fue la muerte de casi medio millón de personas<sup>203</sup>.

Aunque no hace mención directa a la Guerra Civil Española, Cela la toma como antecedente y acontecimiento desencadenante de la historia de *La familia de Pascual Duarte*, descubriéndonos la realidad de aquellos años. El autor vivió también la dictadura de Primo de Rivera en sus años de bachillerato. En su adolescencia, el futuro autor no se distinguió por ser un buen estudiante y aprobó el bachillerato con dificultad. Su juventud según contó fue amarga; Cela afirma que el tiempo de la guerra fue como «atropellado y pasional, aventurero y abyecto, desequilibrado, acelerado y ruin, que a todos nos marcó» (*apud* Sotelo Vázquez, 2013: 25) y que «es posible que los años 1940, 41 y 42 hayan sido los más amargos de mi vida» (*apud* Sotelo Vázquez, 2013: 31). Esta amargura queda reflejada en *La familia de Pascual Duarte*, el protagonista, Pascual, experimentó una existencia terriblemente complicada, cometiendo una serie de asesinatos, en apariencia, víctima de las circunstancias sociales.

La especial experiencia vital de Yu Hua también marca su obra. En *¡Vivir!*, Yu Hua rememora varios momentos de la vida de la China contemporánea: la Guerra Civil China, la llegada del comunismo, la Revolución Cultural... Según cuenta el autor en uno de sus ensayos (Yu Hua, 2004), de niño solía jugar en el hospital dado que sus padres eran médicos, por lo que se acostumbró a ver la muerte a su alrededor. Ello explica por qué afirma que nunca ha tenido miedo de ella. Los días calurosos de verano solía pasarlos solo en el depósito de cadáveres para combatir el calor mediante el sistema de refrigeración de la sala. Cuando cursaba la escuela secundaria, tuvo lugar la Revolución Cultural China; Yu Hua disfrutaba de la lectura de los carteles propagandísticos de la vía pública, en los que había críticas dirigidas a intelectuales y funcionarios. La imaginación de los revolucionarios fue altamente creativa en su producción, empleando muchos de los recursos de la literatura: la ficción, la exageración, la metáfora, la ironía... Esta

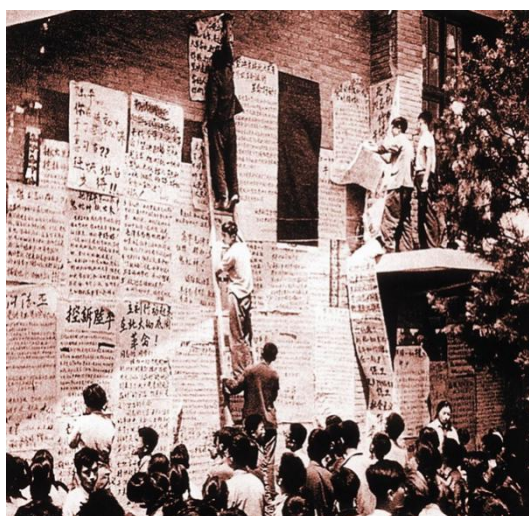
---

<sup>203</sup> Las estimaciones apuntan a 400.000 víctimas.

circunstancia aparece como elemento de fondo de gran importancia en *¡Vivir!* y dichos recursos literarios poseen un gran papel importante en la creación de su obra.



En este cartel vemos los revolucionarios aplastando a sus enemigos representados por tigres de papel.



En esta fotografía podemos ver el movimiento de propaganda en las calles.

Además, tanto la Guerra Civil Española como la Revolución Cultural China dan comienzo a un periodo difícil para la literatura en los dos países. Los autores de aquella época experimentaron una estricta censura, y muchos sufrieron el presidio, cuando no ejecuciones o asesinatos. *La familia de Pascual Duarte* consigue superar al principio al cuerpo de censores del franquismo<sup>204</sup>. Cela quería que la novela estuviera prologada por Pío Baroja, quien se negó a ello alegando: «Si usted quiere que me lleven a la cárcel vaya usted solo, que para eso es joven. Yo no le prologo el libro» (*apud* Sotelo Vázquez, 2013: 33). Igual que en España, durante la Revolución Cultural China fueron perseguidos y murieron un gran número de intelectuales. La situación política resultó tan tensa que la opinión y el juicio propio se convirtieron en algo tabú. Después de la Revolución Cultural, muchos autores han escudriñado la historia retrospectivamente revelando la crueldad del pasado. *¡Vivir!* es una novela escrita en este trasfondo, a contracorriente, colmada de la violencia de la historia china de los últimos cien años.

<sup>204</sup> Es necesario recordar la especial historia de Camilo José Cela con la censura franquista, ya que además de sufrir la censura de su obra en la segunda edición, después él mismo fue censor en el régimen.



Dado que ambos autores estaban en un periodo de transición desde un predominio de culturas más tradicionales hacia la modernización, experimentaron la colisión de pensamientos viejos con los nuevos. Debido a estas experiencias similares, ambos tratan de encontrar un nuevo camino literario. Cela inaugura la narrativa de posguerra española en la década de los cuarenta. Afirma Gonzalo Sobejano que «entró la novela española por esa vía de nuevo realismo y de rehumanización» (1975: 89); Yu Hua, por su parte, inicia la novela china de la década de los noventa, época en la que China entra en la apertura económica y la reforma social, marcando una nueva forma de narrativa.

Existen muchas semejanzas entre las dos novelas, a pesar de sus varias diferencias. Ambas novelas se vinculan con el realismo. Se incluye *La familia de Pascual Duarte* en la novela social española, la novela existencial y la tremendista (Sobejano, 2005: 65). Los críticos descubrieron en ella valores sociales y políticos de gran interés. *¡Vivir!*, en cambio, pertenece a la novela vanguardista china, la nueva narrativa histórica y la novela existencialista. Ambas destacan por la constante alusión a la muerte, la crueldad, la existencia al borde del límite humano y el reflejo del patetismo en la historia reciente. Ya en los propios títulos se encierra gran parte de su sentido. Efectivamente, el título *La familia de Pascual Duarte* limita al protagonista Pascual a unas concretas circunstancias familiares y sociales. Y el título *¡Vivir!* es aún más evidente, porque esta palabra exclamada ya abarca en sí el significado de la existencia.

Desde el punto de vista de la estructura, ambas novelas parecen tener un gran componente autobiográfico y una visión retrospectiva del tiempo. Incorporan la visión de los humildes: en ellas se aborda la vida cotidiana. Los campesinos, como protagonistas de la novela, narran su intensa vida y describen un mundo donde la política es inútil e ineficaz; la existencia de estos personajes, que no son intelectuales o burgueses, sino vulgares, revela el clima del momento: la violencia, el cerco existencial, la inminencia de la muerte o la incertidumbre del destino.

La trama de estas dos novelas también posee similitudes: *La familia de Pascual Duarte* narra las crudas experiencias de un campesino extremeño, Pascual Duarte. Sus familiares —el padre, la madre, el hermano pequeño y la primera esposa— fallecen uno tras otro en accidentes violentos, incluido el asesinato de su madre.

*¡Vivir!* expone el sufrimiento de la vida de un anciano campesino —Fugui— hijo de un rico terrateniente local de antaño. Dilapida toda la fortuna de su padre en arriesgadas apuestas en el juego, llevando a toda su familia a la ruina. Sus familiares —el padre, la

madre, la mujer, el hijo, la hija y el nieto— mueren en una serie de tristes circunstancias. Son historias sobre los protagonistas y sus circunstancias, y ambas novelas exponen una visión global de la sociedad de su época, hasta la consideración de que Pascual Duarte es una víctima de la propia sociedad española, y Fugui, de la sociedad china.

Pero, más allá de los paralelismos, existen llamativas divergencias. Las muertes que acontecen en ambas novelas son distintas. La cultura china y la española difieren lo suficiente, en principio, como para configurar dos actitudes distintas de los personajes frente a la tragedia. Cuando deben enfrentarse a la muerte y a una vida plena de desgracias, sus reacciones difieren. Fugui elige aceptarla; Pascual decide resistirse. Su divergencia refleja las diferencias de juicio de los autores sobre un mismo tema, quienes emplean distintos discursos narrativos para su exposición.

Pero también puede percibirse líneas de pensamiento común entre ambos. Por ejemplo, la historia de ambas novelas es lineal, explicada por el protagonista-narrador, un *yo* autodiegético. Las dos se transmiten en forma de memorias y abarcan la totalidad de una vida intensa. Ambos toman prestados modelos literarios clásicos: Yu Hua usa la fórmula de las fábulas, las novelas seriales chinas; Cela emplea el modelo de la picaresca y el romance de ciego, mezclando lo literario y lo paraliterario.

El objetivo de este trabajo consiste en comparar las novelas de Camilo José Cela y Yu Hua para resaltar sus elementos en común, como dos que son de las obras más importantes de la narrativa moderna española y china. Estos elementos rectores son el realismo, el existencialismo y la vida de los marginados. Con esta meta, el análisis parte de la comparación de las formas narrativas y de los cuatro temas fundamentales de las dos novelas, ya que, desde una perspectiva literaria, el comparativismo constituye hoy en día una tendencia de estudio muy productiva y pertinente para la literatura.



### 3.2. ANÁLISIS DEL DISCURSO NARRATIVO

Las dos novelas pertenecen a un periodo que podríamos calificar de transición cultural para sus respectivos países y ambas se consideran una renovación de la literatura nacional con características de literatura de carácter tradicional. La literatura tradicional no está en proceso de agotamiento, sino que se construye progresivamente mostrando unos componentes invariantes que se heredan de autor en autor y de generación en generación. Se observan múltiples modelos constructivos en la novela de Camilo José Cela, sobre todo desde su admiración por Cervantes y por la tradición picaresca, así como por el subgénero literario del romance de ciego, la crónica criminal y los géneros de la escritura jurídica, que literaturiza sin resultar paródicos. Del mismo modo ocurre con la novela de Yu Hua, en la que el autor adopta ciertos aspectos de la literatura china clásica, recurre a la novela serial y a la fórmula de las fábulas, basándose en la literatura folclórica. Los fundamentos tradicionales como base para la renovación literaria poseen carácter universal, son modelos que, o van cambiando, o funcionan parcialmente y sin propósito para abarcar la estructura total de una obra (Guillén, 2005: 158). En este aspecto, tanto Cela como Yu Hua destacan por ser renovadores que modelan y reconstruyen las técnicas y formas literarias.

Asimismo, ambas novelas asumen un valor de testimonio histórico, social y político. Estas características, sin embargo, no impiden que las obras muestren valor estético, sino que al conjugarse con aquellas resaltan en el panorama literario. En opinión de Ilie (1971: 33), Camilo José Cela «ha puesto en claro que es deseable una cierta devoción por los aspectos estéticos de la novela, precisamente porque la explicitación verbalista no resulta ya adecuada al gusto contemporáneo». El propio autor también ha abordado este tema: por un lado, considera que la literatura es una de las bellas artes; y, por otro, considera que el novelista debe comprometerse y asumir la función moral, intelectual, literaria, política, ética y social (*apud* Sanz Villanueva, 1980: 251-252). En cuanto al autor chino, existe un prejuicio de que la narrativa contemporánea china que circula en España tiene más valor documental que valor literario, opinión esta que debería de ser matizada. Como expresa Yu Hua (2015: 50):

Es cierto que para los autores recién salidos de la sombra de la Revolución Cultural su valentía se manifiesta en los temas tratados, y rara vez en la forma narrativa. Sin embargo, los autores vanguardistas como nosotros no estamos satisfechos con la forma narrativa monótona, sino que nos esforzamos para encontrar las diversas posibilidades para la narración.

Nos gustaría resaltar este aspecto y que nuestro análisis de su obra pueda realzar el hermoso lenguaje artístico que encierran sus páginas.

### **3.2.1. El planteamiento y la estructura**

Según Gómez Redondo (1996: 133), la novela se construye por un sistema de sentidos organizados jerárquicamente y apoyados en una distinción de niveles. Este sistema comprende la técnica o técnicas que usa el autor y que considera más adecuado para su escritura, la denominada “estructura” (Baquero Goyanes, 1995: 19). Es posible apreciar de forma clara en las obras la similitud de ideas de los dos autores sobre el planteamiento y la estructura. *La familia de Pascual Duarte* consta de una larga carta del protagonista y seis documentos complementarios. Cela nos ofrece en esta obra una presentación atípica. Su apariencia es prácticamente la de un dossier judicial, una confesión de un condenado a muerte.

Este recurso paraliterario es muy característico de Cela. Para él, la novela es indefinible, es una actitud. Afirma Sotelo Vázquez (2013: 39): «Cela entiende la novela como un género proteico, que permite en su seno numerosas voces y ecos, diferentes temporalizaciones y modelizaciones». Jugando con lo literario y lo paraliterario, todo puede convertirse en literatura. Unamuno llamaría a esta obra de Cela una «deconstrucción narrativa» (*apud* Sotelo Vázquez, 2013: 64).

La novela de Cela recurre al viejo recurso del manuscrito encontrado, donde se percibe la inspiración de una tradición muy culta, asociado a la narrativa occidental. El narrador se denomina a sí mismo transcriptor, cuya nota es lo primero que aparece en la disposición de la novela.

La disposición de la obra es la siguiente:

- a) La “nota del transcriptor”.
- b) La “carta anunciando el envío del original”.
- c) “Cláusula del testamento ológrafo otorgado por don Joaquín Barrera López”.
- d) Las memorias o carta expurgatoria de Pascual Duarte que constituye la parte central del texto y está integrada por 19 capítulos.
- e) “Otra nota del transcriptor”, en la que el transcriptor presupone lo que le ocurrió a Pascual después de lo relatado en sus memorias.
- f) Una carta del capellán de la cárcel de Badajoz, Santiago Lurueña.
- g) Carta del guardia civil que custodió a Pascual en la cárcel de Badajoz.

Los seis documentos, que están divididos en dos grupos, tres iniciales y tres finales, circundan el cuerpo de la novela, dándole el aspecto de un cuadro enmarcado. La cuarta parte es la más fundamental, que se sitúa en una disposición casi de retablo con aspecto notarial, que ocupa el lugar central: que son las memorias de Pascual Duarte contadas en 19 capítulos. La historia es lineal, pero posee varias pausas en forma de interludios:

- 1) Los cinco primeros capítulos relatan a su familia, su pueblo, la casa, sus padres, su hermana Rosario, su hermano Mario y su novia Lola.
- 2) El capítulo 6 es una pausa, una justificación de que Pascual está en la cárcel y de que haya pasado quince días sin escribir.
- 3) Del capítulo 7 al capítulo 12 se describen su boda con Lola, la luna de miel, la pérdida de sus dos hijos y el lamento de su mujer y la madre, que le acaban abrumando.
- 4) El capítulo 13 es una nueva pausa reflexiva: Pascual ha pasado treinta días sin escribir.
- 5) Los seis últimos capítulos relatan cómo Pascual huye de su familia. Dos años después, regresa y ve morir a su esposa, descubriendo la deslealtad de su cónyuge con *el Estirao*, matándole. Pasados tres años en la cárcel, se casa con Esperanza. Finalmente, asesina a su madre.

El planteamiento de la novela es simétrico. Se percibe la voluntad de colmar un determinado tipo de estética por parte del autor. La estructura en general es

matemáticamente así:  $3(a_1+a_2+a_3)+1(\text{cuerpo central})+3(b_1+b_2+b_3)$ <sup>205</sup>. En la narración, la nota del transcriptor es mencionada dos veces a lo largo de la novela, en posición de “a1” y “b1”. El transcriptor es quien encuentra el manuscrito, quien presenta la historia de Pascual Duarte. La “otra nota del transcriptor”, que indicamos con “b1”, presupone lo que le acaeció después a Pascual cuando volvió a presidio y se incluye al final, dotando a la estructura de forma circular para dar cuenta de lo que pudo haber pasado en el momento posterior de su ejecución; completa la vida e historia de Pascual Duarte.

Un rasgo de esta novela es su carácter de «ámbito vital cerrado», porque la historia de la vida de Pascual es completa, narrada desde su infancia hasta su muerte. Cela tomó esta idea prestada de Fernando Vela, que comentaba que la «novela es la descripción de un círculo completo de vida, de un horizonte vital cerrado, sin huecos ni vacíos, como es el que realmente rodea a cada uno de nosotros» (*apud* Sotelo Vázquez, 2013: 47). Abarca la totalidad de la vida de Pascual. Su proceso de degeneración también es narrado gradualmente: primero mata a la perra, luego mata a la yegua, más tarde asesina a *el Estirao* y el asesinato de su madre conduce a la novela al clímax. Tener planteamiento, nudo y desenlace en cierto modo coincide con la lógica de observar el mundo y conocer la realidad, porque narra la vida a través del tiempo y del espacio, se preocupa del desarrollo y el resultado de la historia, inyectando, además, valor a la vida durante el transcurso del tiempo.

Por otra parte, la novela ha tomado varios modelos literarios de los clásicos. Por ejemplo, la picaresca, especialmente en los primeros capítulos. La larga carta expurgatoria dirigida a un narratario es un motivo típico de la novela picaresca, como en el *Lazarillo de Tormes*. Es una confesión en la que Pascual se exculpa a sí mismo como resultado de su total pérdida de dignidad. Hay varias reflexiones del protagonista, pero nada doctrinales. La historia señala las malas circunstancias sociales y familiares. Pascual es violento por naturaleza, debido a que ha recibido malas enseñanzas e influencias, abandonando la escuela, le impelen poco a poco a ser más violento hasta convertirse en un asesino en serie. Es una confesión, que explica las razones de haber llegado a ser un criminal. Esta carta expurgatoria es redactada desde la cárcel, estando ya condenado, al

---

<sup>205</sup> “a1”: la primera “Nota del transcriptor”. “a2”: “Carta anunciando el envío del original”. “a3”: “Cláusula del testamento hológrafo otorgado por don Joaquín Barrera López”. “b1”: “Otra nota del transcriptor”. “b2”: Carta del capellán de la cárcel de Badajoz, Santiago Lurueña. “b3”: una carta del guardia civil, que custodió a Pascual en la cárcel de Badajoz.

narratario, destinatario de la carta. Al contrario que la novela picaresca, Pascual Duarte no tiene una visión irónica de sí mismo. Todos los crímenes cometidos trata de justificarlos narrativamente.

La fórmula picaresca no es la única que influye en la obra, se observan otros añadidos que convierten la obra en una pseudopicaresca, que es la influencia de los romances de ciego y la crónica criminal. Podemos verlo en una serie de patéticos incidentes en los capítulos intermedios de la novela, en los fragmentos en los que se casa con Lola y se marchan de luna de miel a la posada del Mirlo; su mujer estaba sentada en la yegua, los dos caminaban «pasito a pasito, y como temeroso» de que se cayera del animal. Al pasar por el puente romano, aparece la negra sombra y la yegua se espanta, golpeando a una pobre vieja. Pascual Duarte le entrega dos reales, pero; «ésta se reía y su risa, créame usted, me hizo mucho daño; no sé si sería un presentimiento, algo así como una corazonada de lo que habría de ocurrirle» (Cela, 2013: 151). Más adelante, se pelea con Zacarías en la taberna. Su mujer, posteriormente, abortó tras caerse de la yegua. Más tarde, descubre la infidelidad de Lola y mata a su amante, y finalmente comete el matricidio.

*¡Vivir!*, igual que *La familia de Pascual Duarte*, es una narrativa enmarcada que utiliza la forma del cuento: contiene dos marcos narrativos. La narración del *yo*-funcionario y la narración del otro *yo*, el de Fugui. Un funcionario recorre el campo para recopilar las canciones populares y en el camino encuentra muchas anécdotas. La propia historia de Fugui se narra como otra de las anécdotas que encuentra en su camino el funcionario; la narración de Fugui sobre su misma vida construye el significado global de *¡Vivir!* y es el cuerpo de la novela. Hay críticos que consideran que Yu Hua ha escrito un cuento largo, ya que esta novela abarca todas las características básicas de este género. El cuento, en principio, relata una historia corta pero anecdótica. Recordamos que Gregorio Marañón, en 1947 diferenciaba estos géneros diciendo que

En el cuento, la acción, condensada, lo es todo, con breves toques de escenografía descriptiva y el paso rápido de personajes por el fondo del escenario, ocupado por los protagonistas. En la novela, esta misma acción se diluye en aquellos otros componentes accesorios. Y así, muchas veces, al terminar un cuento, nuestro comentario es: con este cuento se hubiera podido hacer una gran novela.

(*apud* Baquero Goyanes, 1993:130)



El cuento no trata de plasmar un personaje con carácter claro, ni se dedica a dibujar un mundo entero. Acomodada al curso vital del protagonista, la historia se cuenta con sencillez, mientras que, aparentemente, la novela exige más complejidad y abundancia de información. Hay autores que han reprochado a Yu Hua «convertir una buena historia en un cuento» (Ma Yuan, 2000: 4), y estudiosos que dudan y critican esta fórmula. Pero este uso de Yu Hua sigue poseyendo su peculiar valor estilístico y gran significado literario.

La historia de *¡Vivir!* en apariencia también sigue una estructura temporal lineal igual que la novela de Cela. Es contada por Fugui, que la hace desde su vejez, que es cómo comienza la narración, rememorando su juventud, se divide en tres partes narrativas:

- 1) La familia se arruina gradualmente hasta que Fugui acaba malgastando toda su fortuna en una noche de apuestas.
- 2) La serie de muertes (desde la muerte del padre hasta la muerte de su nieto).
- 3) La aparición del funcionario, como oyente y narratario de la historia de Fugui.

Sin embargo, en *¡Vivir!* hay una serie de reiteraciones complejas que rompen con esta convención lineal sencilla de la novela. La reiteración discontinua del desarrollo lineal retrotrae o avanza en el tiempo; aplazando la llegada del clímax y diluyendo la tristeza, sedimentando la amargura como resultado (Li Dan, 2002: 29).

Así es la disposición de *¡Vivir!*:

- a) El funcionario recorre el campo en busca de canciones populares, cuenta sus experiencias y su encuentro con el anciano campesino Fugui.
- b) Fugui narra su vida. Hace cuarenta años era el terrateniente local, pero dilapidó toda la fortuna de su familia por el juego, muriendo su padre de puro enfado. Su esposa le abandona.
- c) Interludio. El funcionario describe en primera persona el aspecto físico del Fugui actual.
- d) Fugui narra cómo vuelve su esposa con su hijo recién nacido. La madre enferma. Fugui ha sido reclutado a la fuerza, lejos de la familia. Sobrevive a la guerra, vuelve a casa, se entera de que su madre ha muerto y su hija se queda sorda.
- e) Interludio. Vida de Fugui en el presente de la narración.

f) Fugui narra la vida de la familia después de que vuelva de la guerra. En el pueblo empieza la reforma agraria. Su esposa enferma. Muere su hijo por donar demasiada sangre.

g) Interludio. Vida de Fugui en el presente de la narración.

h) Fugui narra cómo se casa su hija. Empieza la Revolución Cultural. Muere su amigo. Muere su hija de parto. Muere su mujer.

i) Interludio. Vida de Fugui en el presente de la narración.

j) Fugui narra cómo muere su yerno. Muere su nieto.

k) Interludio. Fin de la historia en la época actual, cuando el protagonista es ya anciano.

La disposición posee una lógica interna ya que hay un sentido simétrico entre las partes. El texto queda vinculado por esta simetría, y así construye el paradigma de toda la estructura. Yu Hua busca una estética extrema porque cada subconjunto temático posee una estructura circular simétrica con los demás subconjuntos. No hay separación de capítulos, pero tiene una pausa digresiva que separa cada fallecimiento del otro, que son narrados de forma cronológica. Estos conjuntos individuales y circulares construyen un círculo mayor que es la vida inmensa de Fugui.

Además, los interludios también forman un círculo. En cada interludio hay una descripción del tiempo meteorológico. Si las unimos transmite la trayectoria del sol, donde las tres etapas de la vida del protagonista, la juventud, la madurez y la vejez, poseen su reflejo en el ciclo del día, la mañana, el mediodía y la noche:

Esa tarde saturada de sol, el sol penetraba entre las hojas destellando en sus ojos entornados” (Yu Hua, 2012: 33).

Me di cuenta de que estábamos sentados a pleno sol, cuya trayectoria había ido apartando de nosotros la sombra del árbol y dirigiéndose hacia otro sitio (Yu Hua, 2012: 90).

En ese momento, estaba a punto de caer la tarde. ... El sol pendía del cielo al oeste, ya menos deslumbrante, convertido en una esfera roja, derramando su luz en un mar de nubes resplandecientes (Yu Hua, 2012: 209).

Yo sabía que el crepúsculo estaba a punto de pasar, y la noche a punto de caer. ... la tierra convocaba a las tinieblas de la noche (Yu Hua, 2012: 231).

Esta estructura narrativa circular construye la estrategia narrativa peculiar de Yu Hua, haciendo que la “realidad” pierda la base histórica. Combina el “pasado” y el “futuro”, donde la vida en el ciclo poco a poco se convierte en la insoportable levedad, revelando el absurdo de la existencia y la tragedia de la vida. El crítico Dai Jinhua comenta que «el mundo de Yu Hua es cerrado, como círculos concéntricos que están golpeándose entre sí, no se puede escapar, la muerte es el destino determinado, y se sigue difundiendo» (*apud* He Caixia, 2003: 24). Lo circular proyecta la idea de repetición, de que siempre ocurre lo mismo, un juego sobre el tiempo, organizado por el ritmo.

Yu Hua toma prestada la forma literaria de las novelas tradicionales y las novelas seriales, clásicos de la literatura china. En ella se observa una narrativa circular, y muchos autores modernos han utilizado esta misma idea en su estructura. La mayoría persiguen alcanzar un ritmo constante, como de ondas sincopadas, y también los valores morales tradicionales. Pero en la novela de Yu Hua más bien se utiliza como un juego literario.

La novela repite una y otra vez la historia de la muerte. Las muertes para Fugui son igualmente importantes, ninguna tiene más notoriedad que otra. Pero, aun así, se observa una leve gradación, al contrario de lo que ocurre en *La familia de Pascual Duarte*, donde aparece un paralelismo de varias matanzas ejercidas por Pascual con una clara organización de lo leve a lo grave (desde matar a un animal, hasta cometer un homicidio). Dice Yu Hua que «la llegada del clímax significa el término de la narrativa, cómo terminar en el momento de la culminación y levantarse más sobre la narrativa del clímax en lugar de bajarse, es la clave de la narración» (2000: 15-16). Yu Hua es un maestro controlando su uso, de forma que el clímax nunca llega a mostrarse en todo su posible dramatismo, ya que la filosofía del protagonista de soportar los avatares de la vida con estoicismo se refleja en este ritmo tenue. La continua reiteración impone y purifica la tristeza, por una parte, produciendo un ritmo narrativo, un efecto musical; por otra parte, a través del ritmo, controla la narrativa.

También la reiteración convierte a la muerte en un suceso ordinario haciendo que la historia pierda el gran impacto esperado. Así, el tema más importante, las continuas tragedias de la muerte de sus familiares, se convierten en un motivo de silencio y serenidad. La reiteración muestra los diferentes estados de existencia, demostrando una actitud paciente y optimista de la vida, y consecuentemente haciéndonos enfrentar la vida real, no huir de ella: «no me quedó más que vivir solo. [...] Yo enterré a toda mi familia, con mis propias manos. Cuando estire la pata, no tendré que preocuparme por nadie. Ya

me he hecho a la idea. Cuando me muera, me moriré tranquilo y ya está» (Yu Hua, 2012: 226).

Tal vez, porque hay demasiado sufrimiento y muerte, ambas novelas disponen de un amortiguador, que es el uso del interludio. El interludio en ambas novelas marca el término de una historia y una pausa reflexiva, vaticinando en su tranquilidad terrible la llegada de la siguiente muerte. Desde el punto de vista de los lectores, si pudiéramos abstraer a un lector ideal, lo que se pretendería sería consolarlos después de leer una historia tan trágica y terrible. Un interludio que ejemplifica esta idea es después de que Fugui cuente el fallecimiento de su madre a través de la voz del funcionario: «en este punto de su historia, Fugui se interrumpió» (Yu Hua, 2012: 90); otro ejemplo es cuando fallece su hijo:

Esa tarde estuvo todo el rato con el anciano. Cuando el buey y él, después de haber descansado lo suficiente, bajaron de nuevo al campo, ni se me pasó por la cabeza irme, y me quedé aguardándolo, debajo del árbol, como un centinela. (...) Luego volvimos a sentarnos los dos bajo el árbol. Le pedí que siguiera contándome su historia.

(Yu Hua, 2012: 162)

En *La familia de Pascual Duarte* un interludio tiene lugar tras cada clímax. Fallecen su padre y su hermano: «quince días ha querido la Providencia que pasaran desde que dejé escrito lo que atrás queda...» (Cela, 2013: 140); después de morir su hijo: «cerca de un mes entero he estado sin escribir. [...] En este largo mes que dediqué a pensar, todo pasó por mí» (Cela, 2013: 177); expresa el remordimiento: «ayer me confesé» (Cela, 2013: 177), «voy a continuar. Un mes sin escribir es mucha calma para el que tiene contados los latidos, y demasiada tranquilidad para quien la costumbre forzó a ser intranquilo» (Cela, 2013: 176-178). Presagia la siguiente tragedia, después de este interludio. Pascual cuenta que ha matado a *el Estirao* y a su madre en los siguientes capítulos. El interludio aquí también indica la fecha de la ejecución de Pascual Duarte, que está cada vez más cerca.

La novela como narración, el desarrollo de su argumento según un diseño temporal, es fundamental. En este aspecto, el uso del interludio es utilizado precisamente como función de articulación de la narración, controla el ritmo narrativo, segmenta la historia en diferentes niveles y unidades, sirve como preparación para desarrollar el resto

de la historia. Este juego temporal divide la narración de hechos en dos tiempos: el presente y el pasado. Desde el hoy se narra el pasado, se desplaza la atención del enunciado narrativo alternativamente y se compone la narración en un doble plano. En *La familia de Pascual Duarte*, la mediación es ejercida por Pascual Duarte, narrador-protagonista, su reflexión se produce desde la cárcel cuando estaba esperando la sentencia; en *¡Vivir!*, el que narra en la mediación es un funcionario, quien se entrevista con el narrador-protagonista Fu Gui, pero no el narrador de la historia principal, sino de la marcoestructura.

### 3.2.2. La figura del narrador

La función básica del narrador es expresar, controlar y organizar la estructura narrativa. También posee una función ideológica, presentar su evaluación hacia la acción (Garrido Domínguez, 1993: 119-120). Tradicionalmente se suele clasificar al narrador en dos tipos: los narradores en tercera y en primera persona. A diferencia de esta identificación, Gérard Genette propone establecer una oposición entre relato heterodiegético y relato homodiegético, de acuerdo a si el narrador está ajeno a la narración o si se implica y forma parte de la historia que cuenta (Molina Fernández, 2006: 46). El narrador corresponde la tarea de relatar la historia, cuyo papel es relevante, «[la estructura de la novela] depende, sobre todo, de la figura del narrador» (Gómez Redondo, 1996: 134). Si el narrador se identifica con un personaje, asume también la función de la acción. Y si el narrador narra en primera persona, asume la función del autor, porque el autor se destaca por saber. Así es como se muestran los narradores principales en estas dos novelas, desde una focalización interna, cuando «el universo diegético se representa a través de la percepción y la cognición de las criaturas» (Molina Fernández, 2007: 51).

Aparecen varios narradores en ambas novelas. En *Pascual Duarte* son cinco narradores: el transcriptor; Pascual Duarte; D. Joaquín Barrera López; Santiago Lurueña, el presbítero y Cesáreo Martín, el cabo de la Guardia Civil. La larga carta es una confesión narrada por Pascual en primera persona en singular y forma la parte central de la novela. Los otros cuatro narradores también narran en primera persona, todos pretenden dar una compleja y rica visión de la realidad de Pascual.

La parte central de la narración utiliza la forma de carta-memoria. Todo ello nos es contado a través de Pascual, que es el narrador y protagonista de la novela, testimonio de la historia y participante que refiere experiencias sobre su propia vida, por lo que estamos ante un relato homodiegético. Esta carta-memoria también es una confesión de los crímenes que Pascual ha cometido. Todo lo que expone es completamente visión suya. Igual que en la picaresca, el yo autodiegético cuenta la historia al narratario, un personaje a quien se dirige el narrador dentro del texto, figura interna de la ficción. La presencia del narratario es propia del carácter de la picaresca. La novela empieza con «yo, señor, no soy malo, aunque no me faltarían motivos para serlo» (Cela, 2013: 110). En esta oración existe un claro eco de la *Historia de la vida del Buscón llamado don Pablos, ejemplo de vagamundo y espejo de tacaños* de Francisco de Quevedo. Quevedo empieza su libro así: «Yo, señor, soy de Segovia»<sup>206</sup> (Urrutia, 1982: 76). Se establece así una filiación muy llamativa para el lector español.

Cela pretende hacer la narración de Pascual lo más verosímil posible. Su narración es limitada por su papel, por su carácter y la lógica del desarrollo. Por ejemplo, se disculpa del poco orden de la narración, aunque la novela posee una ordenación bien pensada:

Usted sabrá disculpar el poco orden que llevo en el relato que por eso de seguir por la persona y no por el tiempo me hace andar saltando del principio y del fin a los principios como langosta vareada, pero resulta que de manera alguna, que ésta no sea, podría llevarlo, ya que lo suelto como me sale y a las mientes me viene, sin pararme a construirlo como una novela, ya que, a más de que probablemente no me saldría, siempre estaría a pique del peligro que me daría el empezar a hablar y a hablar para quedarme de pronto tan ahogado y tan parado que no supiera por dónde salir.

(Cela, 2013: 128)

El narrador controla y organiza la estructura de la narración. A diferencia del narrador en tercera persona, el narrador-protagonista, en primera persona puede observar desde una sola posición por sus restricciones cognitivas y perceptivas. Pascual nos está narrando sus experiencias del pasado desde una celda. Sintió tal dolor que tuvo que parar

---

<sup>206</sup> Las cursivas son mías.

de contarlas varias veces durante el relato. Sin embargo, no es un narrador plenamente verosímil, porque como dice Paul Ilie:

Se nos hace difícil creer que un hombre que ha dejado la escuela a los doce años pueda reflexionar con la ironía filosófica con que lo hace Pascual, o que tienda a hablar en términos de comparación poética cuando describe lo que ve.

(1971: 38)

Es cierto que el *yo* impone al relato una conciencia subjetiva, cuenta la historia tal como ve y entiende.

En *¡Vivir!* hay dos marcos narrativos y dos narradores. Ambos lo hacen en primera persona: uno es el *yo* del funcionario, otro es el *yo* narrador-protagonista Fugui. Este funcionario «iba con un sombrero de paja de ala ancha en la cabeza, chancas en los pies y una toalla colgada del cinturón por detrás» (Yu Hua, 2012: 8), y recorría por diferentes pueblos del interior de China recopilando canciones populares, aparentemente el reflejo autobiográfico del joven Yu Hua. Unos años antes, nuestro autor había trabajado como funcionario en el campo recopilando canciones populares. Aunque no esté “bautizado” en la novela como narrador, es un reflejo claro del narrador funcionario, que como ente ficticio aparece más o menos personificado. Esta actitud es normal ya que «el autor implícito es la imagen que el autor real proyecta de sí mismo dentro del texto» (Garrido Domínguez, 1996: 116). Posteriormente, al introducir a Fugui a la escena narrativa, la voz es devuelta al protagonista convirtiéndose Yu Hua en un oyente fiel. Durante la narración de Fugui, se porta como un ser invisible, pero cuando el texto lo necesita, el ficticio Yu Hua implícito reaparece para narrar en primera persona, sin preaviso. Este marco narrativo principal es incrementado sobre la no trama de la obra, como los interludios ya nombrados, constituyendo intervalos durante la historia, pero sin avanzar en el tiempo. Sobre la historia de Fugui se levanta el segundo marco, aumentando la verosimilitud. Desde esta perspectiva narrativa, se acerca la distancia entre el narrador y el lector, como si el lector estuviera presente. Por ejemplo,

Fugui era completamente distinto. Le gustaba recordar, le gustaba contar su vida, como si de este modo pudiera revivirla una y otra vez. Su narración me atrapó con fuerza, como las garras de un ave aferran una rama.

(Yu Hua, 2012: 50)

Esto hace al lector experimentar el sentimiento del *yo* del funcionario cuando escucha la historia de Fugui, como una llave que abriera el interior del personaje.

Yu Hua ha explicado sus razones de utilizar el narrador en primera persona en el prólogo de la edición japonesa de *¡Vivir!*:

En *¡Vivir!* aunque Fugui ha experimentado mucho sufrimiento, está narrando su propia historia. Utilizo el narrador en primera persona porque lo que narra Fugui no necesita opinión de los demás, sino que sólo requiere sus propias impresiones, él está narrando la vida. Si utilizo el narrador en tercera persona, si hay opinión de los demás, si es así, Fugui va a ser un sobreviviente para los lectores después del sufrimiento.

(Yu Hua, 2008b: 8)

Ambos autores utilizan el *yo*-protagonista. Como testimonio y participante de la historia, su narración produce el efecto real, acondiciona un protagonista visible para la fuente de la voz, es una estrategia de recuperar la creencia de los lectores.

La narración de Fugui siempre usa una voz imperturbable y paciente para contar la crueldad, cuya actitud no es la de acusar o criticar algo, sino que lo hace para saborear y apreciar lo que está ocurriendo. Pero en general, bajo la narración cruel está el sentimiento afectuoso. Por una parte, el autor escribe sobre la crueldad y la locura del ser humano; por otra parte, tiende a buscar las causas de la violencia y ensalzar la humanidad.

La narración de Pascual Duarte es más apasionada. Fugui sólo narra, no emite juicios de valor, su tono narrativo es imperturbable de manera aparentemente impersonal. Observa Hong Zhigang (2008: 8):

En esta novela, Yu Hua salió de la ordenación unidireccional de la relación entre el sufrimiento y el destino, vinculó el sufrimiento con la capacidad de los seres humanos de soportarlo para hacer una invitación sincera al noble e inmortal acto de “vivir”. Desde el sufrimiento hasta la última llamada, Fu Gui encontró una manera efectiva de aliviar el sufrimiento para Yu Hua: soportarlo.



Pero Pascual sí comenta, explica y justifica por qué llega a cometer tantos crímenes. Su voz es irónica. Cuando su madre se quedó embarazada después de quince años de haber nacido su hermana Rosaria, Pascual los cuenta:

Quedó la vieja con el vientre lleno, vaya usted a saber de quién, porque sospecho que, ya por la época, liada había de andar con el señor Rafael, de forma que no hubo más que esperar los días de ley para acabar recibiendo a uno más en la familia.

(Cela, 2013: 128)

### 3.2.3. El espacio

El espacio, como uno de los elementos básicos de la novela, junto al tiempo, la acción y los personajes, en su dimensión y perspectiva de la narración, tiene íntima relación con la plasmación del personaje y el desarrollo de la trama y como soporte de la acción. «El contenido semántico de los aspectos espaciales se puede elaborar de la misma forma que el de un personaje» (Bal, 2006: 103).

En estas dos novelas, ambas historias destacan la condición rural, donde prima la brutalidad y la futilidad de las leyes. Cela muestra el campo español, Yu Hua muestra el de China.

En *La familia de Pascual Duarte* aparecen diversos lugares concretos. Cela intenta hacer la historia verosímil y necesita concretar espacialmente. El manuscrito, por ejemplo, se encontró en Almendralejo, y más concretamente en una farmacia. Pascual nació en un pueblo perdido, cuyo nombre no especifica Cela, en la provincia de Badajoz, a unas dos leguas de dicho pueblo de Almendralejo. Relata su propia historia desde la cárcel de Badajoz, donde esperaba su ejecución. Anteriormente ya había vivido dos años en Torremejía antes de ser recluido a esta cárcel. Cabe recordar aquí que Extremadura fue una de las provincias más castigadas por la Guerra Civil y más deprimidas de España. Aparte de estos lugares, Pascual se traslada después a Madrid y a La Coruña.

A diferencia de Cela, Yu Hua en *¡Vivir!* trata de no mencionar los nombres concretos de los lugares. Al principio de la novela escribe: «Con diez años menos que ahora, encontré un trabajo que era una bicoca, consistente en **recorrer el campo** en busca de canciones populares. Durante todo ese verano, como un gorrión revoloteando a su aire,

estuve vagando por **una zona rural** inundada de sol y de cigarras» (Yu Hua, 2012: 7)<sup>207</sup>. En vez de decir un lugar concreto, el autor se refiere a «recorrer el campo», «vagando por una zona rural», menciona nombres de lugares concretos solamente cuando es necesario. Su finalidad es relacionar la experiencia de Fugui con los episodios históricos de China:

Echaba muchísimo de menos a mi familia. Sólo de pensar que en esta vida iba a volver a ver a mi madre y Jiazhen, y a mis hijos, que íbamos a poder estar todos juntos, lloraba y reía mientras corría como un loco **hacia el sur**. ... Más de una vez pensé en enrolarme en el Ejército de Liberación como remero, para ayudarles a cruzar el **Changjiang**. Ellos se habían portado bien conmigo, y tenía ganas de agradecerse. Pero me daba terror ir a la guerra y no volver a ver a los míos. Por Jiazhen y los demás, me dije a mí mismo: «Pues no lo agradeceré. Me limitaré a recordar lo que hicieron por mí»<sup>208</sup>.

(Yu Hua, 2012: 85)

Dado que Fugui es un campesino sin formación académica, de poca educación y que jamás ha salido de las cercanías de su pueblo, es más que comprensible que no conozca el nombre de los lugares. Menciona *Changjiang* porque es el escenario de un hecho histórico muy importante en China, ya que el avance sobre este río se considera el principio del fin de las fuerzas del partido Guomindang y el comienzo de la victoria del partido comunista.

La visión de un campesino vulgar limita a Fugui a mirar la historia con una visión más amplia, porque el verdadero sentimiento de un campesino sería el de salvarse y huir del reclutamiento. Para él, la esperanza y el motivo para seguir vivo es estar con sus hijos y su esposa, a diferencia de otros campesinos de las novelas realistas revolucionarias, quienes daban su vida por la gloria del Ejército de Liberación (Li Dan, 2002: 33). Fugui, lejos de esto, elige una solución más natural en el hombre, apegarse a los seres queridos. La novela parte desde el punto de vista de un campesino, utiliza palabras vulgares con la voz del campesino, describe la circunstancia de la sociedad de aquella época con ironía, pero de forma real (Li Dan, 2002: 34). Yu Hua sólo escoge los acontecimientos históricos significativos de China y sus lugares que sirvan para plasmar al personaje.

---

<sup>207</sup> Las negritas son mías.

<sup>208</sup> Las negritas son mías.

Cela extrema las circunstancias que rodean a Pascual Duarte, mostrando una España negra. Aunque puede ser falso, Cela lo hace por pura estilización. Dice Giménez Caballero del arte de Cela:

Su ojo crudo y sin pestañear de legionario había descubierto no sólo la Extremadura roja, ibérica, atroz, sino también aquella que fue riñón de conquistadores americanos, con entrañas rapaces e insaciables. En *Pascual Duarte* revivía un anhelo inextinguido de botín y sangre, de crueldad, muerte y posesión.

(*apud* Sotelo Vázquez, 2013: 44 )

El arte de Cela sería propio del «realismo naturalista» tal y como lo definió Ortega, una técnica que se «propone eliminar la realidad, que por corriente carece de expresividad y veracidad, para presentar al lector la verdadera, la cruda y a menudo desagradable» (*apud* Urrutia, 1982: 80). El paisaje en *La familia de Pascual Duarte* ofrece una visión negativa, siempre aparece como un obstáculo para el personaje:

El pueblo estaba a unas dos leguas de Almendralejo, agachado sobre una carretera lisa y larga como un día sin pan, lisa y larga como los días—de una lisura y una largura como usted para su bien, no puede ni figurarse— de un condenado a muerte.

(Cela, 2013: 109)

Trata de ofrecer una descripción violenta. El pueblo para Pascual es un mundo hostil y se lo muestra con cierta ironía:

Era un pueblo caliente y soleado, bastante rico en olivos y guarros (con perdón), con las casas pintadas tan blancas, que aún me duele la vista al recordarlas, con una plaza toda de losas, con una hermosa fuente de tres caños en medio de la plaza. Hacía ya varios años, cuando del pueblo salí, que no manaba el agua de las bocas y sin embargo, ¡qué airosa!, ¡qué elegante! En la plaza estaba el ayuntamiento, que era grande y cuadrado como un cajón de tabaco, con una torre en medio, y en la torre un reló, blanco como una hostia, parado siempre en las nueve como si el pueblo no necesitase de su servicio, sino sólo de su adorno.

(Cela, 2013: 109-110)

Insinúa que el ayuntamiento no es más que un adorno y que el gobierno, es inoperante, de funciones nulas. Con ello, trata de plasmar cómo la ley no se aplica en el campo. Esto también explica por qué Pascual Duarte ha cometido una serie de crímenes sin ser castigado hasta que mató al señor González de la Riva y su crimen llamó la atención de las autoridades, condenándolo a muerte. Justifica el transcriptor: «Si hacemos excepción del asesinato del señor González de la Riva—del que nuestro personaje fue autor convicto y confeso—nada más, absolutamente nada más, hemos podido saber de él...» (Cela, 2013: 222). Esta idea se verifica en más casos: «el sacristán don Manuel acepta el casamiento, apresurado a causa del embarazo. Sabía muy bien de que «un hijo habido fuera del matrimonio es un pecado y un baldón» (Cela, 2013: 147), pero lo hace sin dar un sermón, como si reconociera que en aquel medio era mejor un acuerdo razonable.

Todo su sufrimiento empieza en su casa, desde su nacimiento. La familia de Pascual Duarte es tan pobre que sólo la cocina se podía ver, «el resto de la casa no merece la pena ni describirla, tal era su humilde vulgaridad. Teníamos otras dos habitaciones, si habitaciones hemos de llamarlas por eso de que estaban habitadas, ya que no por otra cosa alguna» (Cela, 2013: 112). Pascual no muestra ningún apego por su vivienda, sino que la odia:

Era estrecha y de un solo piso, como correspondía a mi posición. [...] El resto de la casa no merece ni describirlo, tal era su vulgaridad. [...] La verdad es que las habitaciones no estaban muy limpias ni muy construidas, pero en realidad tampoco había para quejarse; se podía vivir, que es lo principal, a resguardo de las nubes de la navidad, y a buen recaudo —para lo que uno se merecía— de las asfixias de la Virgen de agosto.

(Cela, 2013: 111-112)

Sin embargo, en *¡Vivir!* los personajes parecen vivir en armonía con la naturaleza. La familia de Fugui era muy adinerada. Su padre era terrateniente local y «cuando iba a la ciudad, la gente lo llamaba “señor”»:

Mi padre era un hombre de alta categoría, pero a la hora de cagar era igual que los pobres. No le gustaba cagar en la habitación, en el bacín de al lado de la cama, prefería hacerlo en el campo raso, como el ganado. Cada día, al atardecer, salía de

casa, echando eructos que sonaban como cuando croan las ranas, y se iba despacio, hacia las tinajas de estiércol que había en la entrada del pueblo.

(Yu Hua, 2012: 13)

En ambas novelas los hombres conviven con los animales, dado que estos viven en el campo y forman parte de la naturaleza. Sin embargo, el tratamiento y la convivencia con los animales son diferentes para Fugui y Pascual. Fugui conforme con su naturaleza, toma el viejo buey como su compañía e incluso se identifica con él. El buey llega a ser Fugui, Fugui es el buey. Aparte de Fugui, sus familiares también tratan bien a los animales, hecho que demuestra con más claridad su sintonía con la naturaleza. Su hijo Youqing crió varios corderos y se encargaba de alimentarlos. Iba a la escuela en la ciudad, pero por alimentar los corderos tenía que recorrer muchos kilómetros dos veces al día. Cuando se instauraron las comunas populares, se requisaron todas las posesiones de la familia y los dos corderos de Youqing también. A pesar de ello, el niño seguía yendo hasta tres veces al día para verlos y abrazarlos, hasta que acabaron comiéndoselos, provocándole un profundo disgusto de varias jornadas.

De forma diametralmente opuesta, Pascual se enfrenta a la naturaleza, y es cruel con los animales. A su perra Chispa la mató porque en su mirada creía que se plasmaban los reproches a su conducta. Mata a navajazos a la yegua por descabalar a su mujer con el consiguiente aborto del bebé que esperaba. Su padre muere por haber sido mordido por un perro rabioso. A su hermano Mario, un cerdo le come las dos orejas. Estos sucesos, que sólo pueden ocurrir en el campo, muestran cómo los animales dejan de ser criados de los humanos y chocan con sus vidas. También el distinto comportamiento de ambos protagonistas con sus respectivos animales demuestra la sintonía de Fugui con la naturaleza que le rodea, frente a la oposición que muestra Pascual.

El medio rural, frente a la ciudad, es donde la ley se disuelve y donde se puede mostrar la cruda naturaleza humana. Así, esta situación contribuye a la acumulación de violencias gratuitas de Pascual. También produce la desgracia para la familia de Fugui. Fugui y sus familiares y los demás campesinos de su pueblo, sin entender nada de los órdenes que han recibido, sólo obedecen, incluso aprendiendo un sistema absurdo, ya que frente a la ciudad parece existir en el medio rural una cierta ausencia o relajación de ideas cívicas.

El campo actúa como un espacio misterioso que siempre deviene en sorprendente. Es sintomático en la figura del tonto que nace en el pueblo. El planteamiento de Cela con el hermano “tonto” de Pascual se desarrolla con esta intención. Su hermano Mario nace incapacitado y retrasado, arrastrándose siempre por el suelo, sufriendo enfermedades horribles hasta que finalmente se ahoga en una tinaja de aceite, muriendo sin conciencia. La muerte absurda como parte de la cotidianeidad campesina también tiene lugar en *¡Vivir!*; el yerno de Fugui muere insospechadamente un día cualquiera al comer judías en exceso.

### 3.2.4. El tiempo

El tiempo narrativo es de una relevancia sustancial ya que debe de estar vinculado con la organización del texto de forma apropiada. «La novela se configura, en consecuencia, como la expresión literaria en la que el tiempo supone un factor fundamental» (Baquero Goyanes, 1995: 82). Ambos autores muestran su preocupación por el tiempo. Yu Hua en el prólogo de la edición japonesa comenta lo siguiente:

¿Quién ha creado la historia y el milagro? Creo que debe ser creado por el tiempo. Es el tiempo el que ha creado la vida y la muerte, la felicidad y la tristeza, la tranquilidad y perturbación, la memoria y el sentimiento, la comprensión y la imaginación, final ha creado la historia y el milagro”, “es el milagro del tiempo el que me hace terminar la narración de *¡Vivir!*”.

(Yu Hua , 2008b: 8)

Cela también menciona la importancia del tiempo en la narración, ya que, como afirma Sotelo Vázquez (2013: 43), su arte narrativo está «hondamente preocupado por el tiempo».

Ambas novelas poseen una visión retrospectiva, basada en la memoria de sus protagonistas. La lógica de la memoria suele alterar el orden para que el tiempo no sea lineal. El tiempo de la narración y el de la historia real se cruzan, haciendo retroceder o avanzar la historia con libertad. Son dos tiempos verbales los que se usan, el presente continuo y el pasado. Cela acepta la reflexión de Bergson de que «el yo no es más que la

condensación de la historia que hemos vivido, el presente del yo está conformado con la continua co-presencia del pasado» (Sotelo Vázquez, 2013: 41). También tiene la máxima ciceroniana de que «la memoria es la fuente del dolor» (Sotelo Vázquez, 2013: 42). Para Yu Hua (2006: 4),

Sólo el presente es el que tenemos realmente, el pasado y futuro son las dos formas que representan el presente. Todas mis creaciones son dirigidas al presente, aunque mis narraciones aparecen en el pasado, pero el proceso narrativo sólo se puede efectuar en el presente. En este sentido, todas las memorias y previstos son contenido del presente, por eso el presente es más significativo y más complicado.

En *La familia de Pascual Duarte* existen dos tiempos: el de Pascual en el hoy de la prisión y el transcurrir de la historia en el pasado. El protagonista es condenado a muerte y está narrando su propia historia desde la prisión en el presente, porque narra lo que está ocurriendo en este momento particular del tiempo. «Quince días ha querido...» (Cela, 2013: 140), «Cerca de un mes entero he estado sin escribir; tumbado boca arriba sobre el jergón...» (Cela, 2013: 176), «[...] No quiero exagerar la nota de mi mansedumbre en esta última hora de mi vida. ...» (Cela, 2013: 180). Cada vez que Pascual cuenta su vida en la prisión alude a la cercanía de la ejecución, produciendo tensión en la novela.

La otra línea del tiempo abarca la infancia del protagonista a la espera del cumplimiento de la pena de muerte. Pascual no narra toda su vida, sino que sólo elige los momentos que importan; la novela se refleja a través de su propia perspectiva. Aparentemente cuenta la historia según el tiempo cronológico, pero en realidad lo hace con cierto desorden. Por ejemplo, la muerte de la perra Chispa en el primer capítulo, sin embargo, es posterior a lo narrado, según lo que ha justificado Sobejano (Urrutia, 1982: 116).

Pascual nunca ha mencionado la Guerra Civil Española en su relato. Pero desde la fecha que encontramos en los documentos complementarios, deducimos que la historia está determinada con un acontecimiento violento y cruel. Para Cela, «[u]na novela es, pensémoslo bien, la fe de vida de un pueblo y de un momento, interpretados ambos literariamente» (*apud* Sotelo Vázquez, 2013: 56).

En *Vivir*, los dos tiempos son: el del funcionario y el de *Fugui*. «Con diez años menos que ahora, encontré un trabajo que era una bicoca, consiste en recorrer el campo en busca de canciones populares» (Yu Hua, 2012: 7). Este narrador, el funcionario, narra en presente su encuentro con Fugui de hace diez años. La narración de Fugui construye el cuerpo principal de la novela, pero su narración transcurre desde el inicio de la historia «hace más de cuarenta años» (Yu Hua, 2012: 13) hasta el hoy, ya que el final es abierto. Estos dos tiempos pertenecen al pasado.

El tiempo del *yo* del funcionario abarca toda una tarde. El orden temporal es el siguiente: «una tarde» → «el sol había ido» → «el sol pendía del cielo al oeste» → «la noche a punto de caer». El tiempo de la historia de Fugui abarca medio siglo: «hace más de cuarenta años» → «después de la Guerra contra la agresión japonesa» → «el Ejército de Liberación se disponía a cruzar el río» → «se empezó la reforma agraria» → «en el año cincuenta y ocho se instauraron las comunas populares» → «se desmantela la cantina» → «estalló la Revolución Cultural en la ciudad». Cubren, como se puede observar, cada momento importante de la historia de los últimos cien años de China. Pero estos eventos históricos aparecen muy difuminados, como desastres que encuentran los personajes, o más bien, como un arreglo potencial del destino. El conflicto entre la historia y las personas no se muestra de forma evidente. Ello ejemplifica cómo el motivo de la narrativa de Yu Hua no es destacar la tragedia de la historia, sino el de preocuparse por el proceso y la manera de vivir.

Ambos autores establecen una correlación temporal narrativa clara y fácil de seguir. Así se consigue aumentar la autenticidad y la verosimilitud. Además, tanto Cela como Yu Hua nos muestran un recorrido completo vital del protagonista: su vejez —su juventud —su vejez, así como formando un círculo. Pero, mientras la trayectoria vital de Pascual Duarte acaba con la muerte, es un círculo completo de nacimiento, vida, muerte, la vida de Fugui no lo es, continúa, es de carácter circular: otro nacimiento, otra muerte y otra vida.



### 3.2.5. Los personajes principales

Pascual y Fugui son los protagonistas de las dos novelas. Ambos son campesinos, hombres que no han recibido mucha educación. Cela elige a la “familia” como palabra central del título de su novela, en lugar de elegir a “Pascual”, quitándose el valor a Pascual como protagonista. De la misma manera que Yu Hua por su parte opta por elegir como título “*¡Vivir!*”, que es el hecho de vivir, no el impulso de vivir.

Irónicamente, ni Fugui ni Pascual simbolizan en sí el significado de sus propios nombres. Dice Urrutia, «[...] es indudable el valor simbólico del nombre del personaje [...] Duarte es un cordero manso y víctima de la sociedad. Y un cordero propio del sacrificio es un cordero pascual [...]» (*apud* Sanz Villanueva, 1980: 257).

Pascual no es el “cordero pascual” y Fugui no es “fugui”. “Fu” en chino significa suerte, feliz, contrario al desastre; “gui” significa la nobleza.

Pascual es un personaje de extremos, pasa de la violencia más radical, propia de su carácter, a la emoción, como al contemplar a su hijo. Se ha dicho de esta novela que constituye una enorme diapositiva del silencio; esa ternura muda es heredera de la incapacidad de expresar un sentimiento ya que nunca se ha tenido un referente dentro de su familia como modelo positivo. Es un hombre culpable, un hombre de naturaleza violenta, al que la vida, la experiencia, la necesidad y el tiempo histórico lo han convertido en un criminal derrotado. No goza de la vida. Desde pequeño ha vivido en un ambiente degradado y violento: su padre propinaba palizas a su madre y estuvo apresado por contrabandista; su madre vestía siempre de luto, era medio alcohólica y, en ocasiones, era también violenta; su hermana, único familiar a la que Pascual toma cariño, acabó prostituyéndose; su hermano Mario nace con deficiencias; su esposa Lola le fue infiel. Todo lo que le rodea es desagradable.

Es un asesino condenado a muerte. Pero todos los crímenes cometidos por Pascual parecen justificados: la perra Chispa, porque tenía la mirada de los confesores, como si fuese a culparle de algo; la yegua, por haber descabalgado a su mujer con el consiguiente aborto del bebé que esperaban; el *Estirao* es asesinado para vengarse y recuperar el honor de su hermana Rosario y de su mujer Lola; finalmente, mata a su madre también a navajazos para vengarse de los malos tratos que esta ejercía sobre su hermano Mario, por su falta total de cariño con sus hijos y, sobre todo, por la reacción tan detestable que toma

ante la muerte de su hermano Mario. Sólo el asesinato del conde de Torremejía le hace sentirse culpable.

Sin embargo, el Pascual primitivo es una figura de naturaleza bondadosa. Expone su culpa: «Yo, señor, no soy malo, aunque no me faltarían motivos para serlo» (Cela, 2013: 109). Este dictamen también lo justifica por su hermana Rosario: «—Nunca había pensado que era un hombre maldito. —No lo eres...» (Cela, 2013: 173). Este parecer no es exclusivo de Rosario, también lo expresa así su esposa Lola: «—Eres muy bueno, Pascual» (Cela, 2013: 191).

Cuando muere su hermano Mario, Pascual comenta: «Mi madre tampoco lloró la muerte de su hijo [...] De mí puedo decir, y no me avergüenzo de ello, que sí lloré [...]» (Cela, 2013: 135). Pascual muestra pena mientras que su propia madre no lo hace, lo que puede parecer una reacción brutalmente fría. Tenía miedo al ver el cementerio donde descansaba su padre, su hermano, su mujer, *el Estirao*. Este miedo también explica su bondad. Vemos que es víctima de las circunstancias que le rodearon a lo largo de su vida, cuya vida es más trágica.

Fugui es un personaje que intenta gozar de la existencia y de la vida. Nace en una familia rica. En su juventud, era rico y disoluto, frecuentaba la compañía de prostitutas y le gustaba apostar, dilapidando toda la fortuna de la familia. Mientras, llega toda la miseria. El sufrimiento le golpea una y otra vez: la muerte se convierte en una sombra fatal, poco a poco se quitaron la vida de todos sus familiares, hasta que sólo queda Fugui y un buey, enfrentados a la muerte y a la vida. La muerte de su padre por puro enfado, este como un aviso moral, despertó al Fugui disoluto hacia la buena conducta. Poco a poco cambió su mal carácter, llegando a ser un hombre bondadoso, simpático y clemente; reconoció la responsabilidad y el significado de la existencia. Especialmente cuando sobrevivió a la guerra, comprendió más la importancia de la vida y el amor de la familia. Se convirtió en alguien más magnánimo y generoso de lo que era antes.

Son dos protagonistas en evolución. Pascual declina hacia lo malo, Fugui cambia hacia la bondad. La influencia de sus familiares es imprescindible. Ejemplos negativos son los padres de Pascual Duarte y de Fugui; tanto uno como otro han heredado sus vicios. Pascual Duarte es un hombre abandonado y solitario y no recibe el cariño de su familia:

La verdad es que la vida en mi familia poco tenía placentera, pero como no nos es dado escoger, sino que ya—y aun antes de nacer— estamos destinados unos a un

lado y otros a otro, procuraba conformarme con lo que me había tocado, que era la única manera de no desesperar.

(Cela, 2013: 118-119)

Su padre estuvo en la cárcel por contrabandista, feo por dentro y por fuera, alto y gordo como un monte, tal como lo describe Cela. Tenía la cara tostada y un estupendo bigote negro que echaba para abajo. Era áspero y brusco y no toleraba que se le contradijese en nada, pegaba a su madre y a su hijo.

De la violencia de su madre, comenta Pascual: «Tenía el humor que se daba a todos los diablos y un lenguaje en la boca que Dios le haya perdonado, porque blasfemaba las peores cosas a cada momento y por los más débiles motivos» (Cela, 2013: 117). No es solo interesante la violencia de su padre y su madre en sí sino los motivos por los que la ejercen. En el caso de Pascual, los motivos son nimiedades, por motivos casi irracionales, lo que es mucho más aterrador. El aspecto de la madre también era pésimo, siempre de luto, poco higiénica ya que no se lavaba nunca. No sabía leer ni escribir. Tenía una mala virtud, igual que la madre de Lázaro: ya viuda, tomó un amante. Es una mujer tan cruel que cuando murió su marido, en vez de llorar, se reía; cuando su amante dio una patada en la cicatriz a su hijo Mario, se reía haciéndole el coro a su amante; tampoco lloró la muerte de Mario. Finalmente fue asesinada por Pascual.

Tanto en Cela como en Yu Hua los padres del protagonista les hacen perder la dignidad. El padre de Fugui también es un mal ejemplo: mujeriego de joven y jugador empedernido. Heredó Fugui este vicio:

Mi padre, de joven, era igual que yo. Los ancestros de mi familia tenían más de doscientos mu de tierra. Cuando llegaron a sus manos empezó a tirar la casa por la ventana, y enseguida los doscientos se quedaron en cien.

(Yu Hua, 2012: 17)

Su padre también le pegaba, pero no tan violentamente como el padre de Pascual, ya que era débil y no tenía fuerzas más que para toser. Tan débil que Fugui lo empujó con las dos manos, dio un traspié y cayó «de culo» en un rincón. La descripción del padre de Yu Hua se puede entender como una simbolización metafórica, ya que en la cultura china

el padre siempre representa la autoridad<sup>209</sup>, pero aquí el autor pretende resistir y luchar contra la autoridad y la autocracia. La apariencia del padre es grotesca, pero, aun así, le ama y este incluso pagaba las deudas del juego contraídas por Fugui.

Pascual no recibe amor ni cuidado de su familia. Por ejemplo, su amor con su esposa Lola parece instintivamente animal: «Fue una lucha feroz. [...] Yo la agarré del pelo y la tenía bien sujeta a la tierra. Ella forcejeaba, se escurría... La mordí hasta la sangre, hasta que estuvo rendida y dócil como una yegua joven» (Cela, 2013: 139). Según la descripción de Pascual sobre Lola, deducimos que Lola tampoco era buena: «Mi mujer, ruin como las culebras, sonreía su maldad» (Cela, 2013: 174). Finalmente, le fue infiel.

La diferente actitud de la familia de Pascual y de Fugui también se ve en una escena que es semejante: la vuelta del héroe. De forma paralela, los dos protagonistas salen de casa y vuelven al cabo de unos años. Pascual, de la cárcel, Fugui de la guerra. Cuando vuelve Pascual a casa, su madre le muestra una actitud más bien fría y le propina un: «¿Qué quieres?» (Cela, 2013: 207). Pero cuando vuelve Fugui a casa, sus familiares reaccionan de forma muy distinta: «Fengxia se volvió hacia mí. Yo corrí hacia ellos y me puse en cuclillas» (Yu Hua, 2012: 86). Y la mujer de Fugui «se sentó en el suelo hecha un mar de lágrimas» (Yu Hua, 2012: 86).

Hay que mencionar que en la obra de Yu Hua el buey también es un personaje muy importante, ya que tiene el mismo valor de existencia que el humano, Fugui lo toma como su familiar. Tanto el protagonista Fugui, como el narrador funcionario, intentan igualar a Fugui con el buey, al que Fugui otorga su mismo nombre. «Vi que la espalda del anciano y el lomo del buey eran igual de oscuras; dos existencias que entraban en el crepúsculo, surcando el duro suelo de ese campo, alzando terrones como olas en la superficie del agua» (Yu Hua, 2012: 11), «los dos Fugui tenían los zapatos y pezuñas llenos de barro, y se bamboleaban ligeramente al andar» (Yu Hua, 2012: 182).

Fugui, después de hacerse mayor, depende del animal como el animal depende de él. Era un buey ya viejo, que no podía trabajar mucho en el campo. Su antiguo dueño lo vendió y Fugui le salvó la vida cuando el cuchillo del carnicero estaba a punto de acabar con él:

---

<sup>209</sup> Desde luego mucho más que en la cultura española donde la figura paterna, en el sentido de *PATER POTESTAS*, cada vez se difumina más.

Vi este buey. Estaba tumbado en el suelo, con la cabeza ladeada, y le iban cayendo lagrimones de los ojos, *plas, plas*. Un hombre desnudo de cintura para arriba estaba afilando un cuchillo de carnicero, *ris ras, ris ras*, mientras los mirones iban discutiendo sobre cuál era el mejor sitio para meterle la primera cuchillada. Viendo al viejo buey llorar, tan triste, se me encogió el corazón.

(Yu Hua, 2012: 227)

Con esta relación que tienen podemos ver el respeto de Fugui hacia la vida y su cambio de perspectiva moral en la vejez. Pero la novela no solo intenta provocar en los lectores el lamento sobre la vida, sino que posee más significado. El valor del protagonista radica en ser el arquetipo de la cultura china, el héroe silencioso que soporta las desgracias pasadas y venideras con el ánimo imperturbable.

### 3.2.6. El lenguaje

Tanto *La familia de Pascual Duarte* como *¡Vivir!* destacan por su carácter de la oralidad, están escritos con un estilo que imita el habla espontánea, donde los narradores son dos personajes del común y con escasa educación. Pero el lenguaje de *La familia de Pascual Duarte* es muy elaborado frente al lenguaje de la novela de Yu Hua que es más sencillo.

Cela juega con lo culto y lo popular, mezclando la oralidad con la escritura. Pese a ser la historia de un campesino, «apenas cuenta con voces típicas y exclusivamente rústicas. La mayoría de las que podríamos clasificar así son también de uso vulgar, o bien madrileñismos, o también simplemente familiares» (Suárez Solís, 1969: 56). No es el lenguaje típico de un campesino, sino que mezcla el castellano con una sintaxis rebuscada, como si recuperara el lenguaje del siglo XVI y XVII. Imita la novela picaresca, hablando con un supuesto personaje “usted” o “señor”.

La rusticidad de la obra se consigue, por ejemplo, con la introducción de animalismos y términos zoológicos: «la idea de la muerte llega siempre con paso de lobo,

con andares de culebra» (Cela, 2013: 215). Otro rasgo campesino parece subrayarse en el uso de la aplicación del refranero en la voz de los personajes: «¡La mujer que no llora es como la fuente que no mana, que para nada sirve, o como el ave del cielo que no canta, a quien, si Dios quisiera, le caerían las alas, porque a las alimañas falta alguna les hacen!» (Cela, 2013: 134). El autor utiliza, en ocasiones, un estilo elevado en sus protagonistas vulgares. También consigue este efecto con voces dialectales y un uso del léxico rústico extremeño, con una influencia histórica de voces gallegas, tales como “arramplar” por “arramblar”, pero sobre todo con el empleo del verbo “sacar” por el verbo “quitar”: “se sacaba el cinturón” (Cela, 2013: 118).

Sin embargo, el lenguaje de *¡Vivir!* es más natural y más realista. Hay dos narradores: el funcionario, intelectual, que viene de la ciudad y Fugui, campesino y vulgar. El lenguaje del funcionario es más culto e incluso usa la voz poética cuando describe la naturaleza. Por ejemplo: «el humo de las chimeneas se elevaba en volutas sobre las techumbres de las casas, disipándose y desvaneciéndose en el cielo resplandeciente de arreboles» (Yu Hua, 2012: 231). Pero cuando narra Fugui, Yu Hua abandona el tono narrativo refinado, elimina las metáforas abstractas y todas las expresiones sobre el valor y el juicio. El tono del discurso está estrictamente basado en el fondo campesino de Fugui. Su lenguaje es sencillo y conciso, porque todo lo que narra Fugui corresponde a su papel.

Tiene que utilizar un lenguaje sencillo, ya que todas las palabras y frases son creadas por el autor para el estilo vulgar de Fugui. Por eso, Yu Hua cuida mucho el uso del refrán y de los modismos, eligiendo lo que sabe todo el mundo, incluso lo que saben los niños. Por ejemplo, habla con una tendencia hacia el pragmatismo: «uno siempre tiene que recordar cuatro cosas: no equivocarse al hablar, no equivocarse de cama, no equivocarse de puerta, no equivocarse de bolsillo» (Yu Hua, 2012: 162), «el buey ara el campo, el perro vigila la casa, el monje mendiga, el gallo anuncia la mañana, y la mujer teje» (Yu Hua, 2012: 11).

El efecto de esta narrativa sencilla es que aumenta el impacto emocional de la historia en sí, y hace que la tristeza impregne desde el principio hasta el final de la narración. La novela avanza según la memoria de Fugui, transmite todos sus sentimientos, combina los hechos trágicos con los golpes sentimentales de los personajes, manifiesta la misericordia y el sentimiento de impotencia para salvar a sus familiares. El uso del lenguaje es sencillo pero complejo al mismo tiempo debido a que el realismo es utilizado como técnica literaria para hacer la obra verosímil.

Otra característica del lenguaje de *Vivir* es el uso del humor negro, ya que describe hechos trágicos usando una actitud humorística. Un ejemplo es:

—Doctor —pregunté con el corazón retumbándome—, ¿vive aún mi hijo?  
El médico levantó la cabeza y me miró un buen rato.  
—¿Se refiere a Xu Youqing? —preguntó.  
Me apresuré a decirle que sí.  
—¿Cuántos hijos varones tienes? —volvió a preguntar.  
Inmediatamente me flaquearon las piernas y me eché a temblar.  
—Sólo uno —le dije—, por favor, tenga piedad, sálvelo.  
El médico asintió, como diciendo que sí, pero entonces volvió a preguntar:  
—¿Por qué sólo ha tenido un hijo?  
¿Qué iba yo a contestar a eso? Me irrité.

(Yu Hua, 2012: 153)

Otro uso del humor negro dentro de la novela ocurre con la muerte del nieto de Fugui, que queda aplastado entre dos hileras de placas de cemento. Como era cabiztuerto, la única vez que pudieron ponerle el cuello recto fue después de su fallecimiento, como si la muerte lo hubiera arreglado: «Me contaron que, al morir, el cuello se le había enderezado, y tenía la boca muy abierta. Eso era de llamar a su hijo» (Yu Hua, 2012: 215).

También observamos en la novela de Yu Hua una gran cantidad del uso de los elementos cómicos, el autor mezcla lo trágico con lo cómico, haciendo que el lector pueda llorar y reír. Un ejemplo es cuando la familia de Fugui consigue fundir un trozo de hierro:

—¡Fugui! —venía gritando—. ¡Tu familia y tu habéis hecho una gran contribución!

Yo no entendía nada, no tenía ni idea de qué contribución habíamos hecho. Vi a dos chavales del pueblo llevando un bloque de hierro hecho como a pegotes, con la forma de medio bidón por la parte de arriba y pedazos de chapa que le salían como púas. Le habían colgado encima un trozo de tela roja.

—¡Habéis conseguido fundirlo! —dijo el jefe de equipo señalando esa chatarra—. Vamos volando a la sede del distrito, aprovechando que hoy es la Fiesta Nacional, para anunciar la buena nueva.

Al oírlo, me quedé de piedra. ¡Y yo que andaba preocupado por la raja del bidón y por cómo iba a rendir cuentas al jefe de equipo! ¡Quién iba a decirme que después de todo habíamos fundido el hierro!

—Con esto se pueden hacer tres balas de cañón—dijo el jefe de equipo dándome palmadas en el hombro—. Las dispararemos contra Taiwan: una que dé en la cama de Chiang Kai-shek, otra que dé en su mesa del comedor, y otra que dé en su establo.

(Yu Hua, 2012: 121)

Aquí el juego de la risa está creado por las palabras absurdas del personaje, y esta absurdidad personal se debe ver en relación con la época irracional en que viven. Sin duda, el humor en este pasaje contiene altas dosis de ironía. Esta traducción logra casi el mismo efecto de comicidad que la versión original, aunque haya palabras que no traducen, como por ejemplo: «yo no entendía nada», en la versión original china es «wo shi zhang er he shang mo bu zhao tou nao 我是丈二和尚摸不着头脑»<sup>210</sup>. Se trata del uso de *xie hou yu*, un dicho alegórico en dos partes, de las cuales la primera siempre es descriptiva, mientras que la segunda parte a veces no declara, sino que lleva el mensaje implícito.

Existe una tendencia en ambas novelas a la utilización de términos vulgares con diferentes usos, que remarca la naturaleza de los personajes. En la novela de Cela, el protagonista Pascual Duarte describe su pueblo en estos términos: «era un pueblo caliente y soleado, bastante rico en olivos y guarros (con perdón)» (Cela, 2013: 109). En la novela de Yu Hua, este uso es aún más habitual y ordinario: «si caga otro, ¿qué haces tú limpiándole el culo?» (Yu Hua, 2012: 108), «¡me cago en la puta!» (Yu Hua, 2012: 142), «¡Bastardo! ¡Vete a la mierda!» (Yu Hua, 2012: 18). Aparece en la versión original también palabras como «ta niang de! 他娘的!»<sup>211</sup>, lo cual no aparece en la traducción, pero esta palabra vulgar es muy utilizada entre las personas de baja condición social en China.

Ambas novelas se acercan a una técnica de la fealdad o crean una atmósfera de fealdad para resaltar la situación en la que están envueltos. Cela lo consigue con un uso de expresiones tales como: “carne viva”, “orina”, “pus”, etc. En su momento llamó la

---

<sup>210</sup> El significado original de esta frase es: la figura de la estatua de buda mide cuatro metros de alto, no podemos llegar a tocar su cabeza.

<sup>211</sup> Significa “su madre”.



atención por su crudeza, como por ejemplo la descripción de algunos episodios de violencia que es directa y dinámica: «Me abalancé sobre ella y la sujeté. Forcejeó, se escurrió... Momento hubo en que llegó a tenerme cogido por el cuello. Gritaba como un condenada. Luchamos; fue la lucha más tremenda que usted se puede imaginar» (Cela, 2013: 219).

Existe una deformación animalística de los miembros familiares incluso de la hermana de Pascual Duarte, única con la que tiene una relación cariñosa: «No bien se puso buena, y cuando la alegría volvía otra vez a casa de mis padres, que en lo único que estaban acordes era en su preocupación por la hija, volvió a hacer el pirata la muy zorra» (Cela, 2013: 124). Por otro lado, el recurso a la fealdad por Yu Hua recae incluso en el propio protagonista que, aunque sufre un proceso evolutivo dentro de la novela, posee al principio múltiples vicios y un comportamiento reprochable cuando era joven: «Lo que es comer, beber, ir de putas, jugar, todo lo que hace un sinvergüenza, lo hice» (Yu Hua, 2012: 18). O su padre, cuando escribe «de joven, él tampoco era nada formal. Sólo de viejo, cuando ya no le daba el cuerpo para andar follando, sentó cabeza» (Yu Hua, 2012: 23).

Los dos autores buscan en el léxico animal un significado metafórico o de doble sentido. En la novela de Cela, cuando el señor Rafael, que era el amante de la madre de Pascual Duarte, hiere a su hermano Mario, la madre se comporta de la siguiente forma: «le estuvo lamiendo la herida toda la noche, como una perra parida a los cachorros» (Cela, 2013: 133), describiendo sus ojos: «húmedos y azules como los de las víboras» (Cela, 2013: 136); «mi hermanilla cuando la vi pegajosa y colorada como un cangrejo cocido; tenía una pelusa rala por la cabeza, como la de los estorninos o la de los pichones en el nido» (Cela, 2013: 121).

En la novela de Yu Hua, el sentido metafórico animal no posee en principio una connotación negativa llegando incluso, el protagonista casi anciano a identificarse con un animal el que salva de morir sacrificado:

Una vez el buey en casa, se convirtió en un miembro de mi familia, así que tuve que ponerle nombre. Estuve dándole vueltas y vueltas, y al final pensé: «Lo mejor será llamarlo Fugui». Una vez que decidí llamarlo Fugui, lo mirara como lo mirara, siempre le encontraba parecidos conmigo, así que me quedé muy satisfecho de mí mismo.

(Yu Hua, 2012: 2)

### 3.3. TEMAS

Según Pierre Brunel, los temas literarios son «aquellos temas de preocupación o de interés general para el hombre que se depositan en el horizonte histórico-literario transmitiéndose en perspectivas de larga, media o corta duración» (Trocchi en Gnisci *et al.*, 2002: 156). Los temas son recurrentes a lo largo de la historia de la literatura, pues se basan en las experiencias compartidas de los hombres. Además, los temas sirven como elemento de enlace entre diversos textos de diferentes culturas. En cuanto a la «tematología», esta abarca «los diversos tratamientos de un mismo asunto o de una misma figura, considerados globalmente, o trazar el itinerario de un mito tradicional, no sin menoscabo de las relaciones binarias caras a Van Tieghem» (Guillén, 2005: 230); esta idea se ha trastocado hoy día, ya que en la actualidad el tratamiento de la tematología se amplifica a la comparación de obras que no tienen una influencia entre sí, y se lleva a cabo mediante el análisis de sus formas y sus temas en interrelación: «[s]erá tanto más importante cuanto más amplio o rico sea el panorama histórico que el comparatista procure otear, o más relevantes los fenómenos de intertextualidad que identifiquen el tema mediante la memoria de figuraciones anteriores» (Guillén, 2005: 230-231). Es decir, entre temas y formas existe una relación de reciprocidad que no pueden separarse, y se estudia los temas por encima del tiempo y la geografía de la literatura nacional en un contexto más amplio.

A diferencia del argumento, para algunos críticos, el tema comprende la formulación con una palabra del asunto principal de un texto literario, mientras que el primero se refiere a una concreción mayor del tema que recoge la acción principal o las acciones principales (Gil-Albarellos, 2006: 58). Los temas dentro de las dos novelas son la violencia, la pobreza, el destino y la muerte, que podemos considerar dentro de los universales temáticos y que se han cultivado y repetido en diferentes literaturas nacionales a lo largo de la historia.

Desde estos temas los motivos organizan los temas, entendiendo “motivo”, desde la perspectiva formalista definida por ejemplo por Boris Tomasevskij, como “las partículas más pequeñas del material temático, de cuya asociación se generan los nexos temáticos de la obra” (Trocchi en Gnisci *et al.*, 2002:158). Analizaré en este apartado los temas básicos de las novelas que se construyen desde los múltiples motivos. El estudio

de los temas que poseen un mismo objeto temático en una serie de textos literarios distintos, como los que nos ocupa ahora, termina por resaltar la relación existente entre no sólo los textos, sino los extratextos que los componen.

Desde una perspectiva crítica actual, la consideración sobre la temática y el contenido temático vuelve a ser considerada crucial para entender la producción literaria dentro de la historicidad y socialidad en que se enmarca la literatura, considerando y analizando las conexiones e interacciones del discurso literario y las características de una sociedad o una cultura.

### **3.3.1. La violencia**

La violencia es la destructora de la vida, pero también ayuda a conocer sus servidumbres. Es uno de los elementos fundamentales de *La familia de Pascual Duarte* y de *¡Vivir!*. La violencia está recogida de dos formas distintas en las dos novelas. Mientras que en la novela de Cela el protagonista es por naturaleza violento, aunque también por unas circunstancias determinantes, como el medio social, en la novela de Yu Hua la violencia viene de fuera, rodea al protagonista.

La novela de Cela ha sido denominada de tremendista, ya que exagera la expresión de los aspectos más crudos de la vida real. Para Ángel del Río (*apud* Urrutia, 1982: 80), el tremendismo es «el realismo que acentuaba las tintas negras, la violencia y el crimen truculento, episodios crudos y a veces repulsivos, zonas sombrías de la existencia». Respecto al lenguaje, el mismo autor comenta que a veces se tiende a «una cierta complacencia en lo soez». Prácticamente la violencia se convierte en crueldad e inhumanidad. Comenta Gonzalo Sobejano (1975: 101) que «la crueldad aparece en el relato de dos modos: como deleite en hacer sufrir, por parte de algunos personajes, y como deleite en la descripción de la violencia y la fealdad, por parte del narrador». Cela plasma esta crueldad tanto en el lenguaje del personaje, como en la descripción de los eventos. Por ejemplo, cuando Pascual asesina a su yegua: «fue cosa de un momento. Me eché sobre ella y la clavé; la clavé lo menos veinte veces...» (Cela, 2013: 160).

Pío Baroja se refería a la novela en los siguientes términos:

Después de la guerra he leído poco. La gente vieja no lee el último libro. Sin embargo, conozco una novela muy buena, de Camilo José Cela. Se titula *La familia de Pascual Duarte*, aunque encuentro que es demasiado bronca, casi agresiva. Creo que en el pueblo español se pueden encontrar ambientes más humanos y agradables.

(*apud* Urrutia, 1982: 79)

Dentro del imaginario novelesco del autor, la exageración violenta de los sucesos que narra parece más bien un recurso literario que tiende hacia una gradación de actos violentos. Algunos ejemplos representativos de estos pasajes broncos y agresivos pueden ser los que recojo a continuación:

Fue una lucha feroz. Derribada en tierra, sujeta, estaba más hermosa que nunca... Sus pechos subían y bajaban al respirar cada vez más de prisa. Yo la agarré del pelo y la tenía bien sujeta a la tierra. Ella forcejeaba, se escurría... La mordí hasta la sangre, hasta que estuvo rendida y dócil como una yegua joven.

(Cela, 2013: 138-139)

Pascual Duarte se comporta en este ejemplo como un hombre primitivo, llevado por su apetito sexual, parecido a un animal en celo.

Todos estos ejemplos son componentes activos de lo que se puede denominar estética de la violencia. También existen elementos pasivos como el muy recurrido sentimiento a la fealdad a través de las descripciones y la conducta general que tienen los personajes. «El pobre no pasó de arrastrarse por el suelo como si fuese una culebra y de hacer unos ruiditos con la garganta y con la nariz como si fuese una rata» (Cela, 2013: 130).

Otro procedimiento es la introducción de simbolismo fúnebre como la lechuza, el ciprés, el cementerio, etc., que anticipan las tragedias que están por venir. Se ha resaltado también el uso de un lenguaje sintáctico que podría expresar una cierta violencia formal, a través de la oposición temporal de verbos o la reiteración intensiva verbal, como por ejemplo «huir muy lejos» y casos semejantes.

Mientras que Pascual ejerce una violencia sobre los demás, la violencia actúa directamente sobre Fugui. Por otro lado, esta violencia en la obra de Yu Hua se manifiesta con una actitud fría y objetiva, cuya descripción es desapasionada. La violencia viene de

fuera, de la sociedad que le rodea. Fugui carece de sentimientos violentos y recibe la violencia desde los demás y desde los acontecimientos históricos que vive.

Estos hechos son de por sí irracionales debido a sus características históricas particulares. Por ejemplo, cuando se instauraron las comunas populares, todas las pertenencias personales de la gente pasaron a la fuerza a pertenecer a la comuna.

Quién iba a decir que, al poco tiempo, hasta la olla de casa pasó a ser de la comuna: dijeron que era para fundirla y hacer acero. Ese día, el jefe del equipo y unos cuantos más fueron de casa en casa destrozando ollas. —Fugui—dijo todo risueño cuando llegaron a casa—, ¿la sacas tú, o entramos nosotros por ella?

(Yu Hua, 2012: 105)

Yu Hua coloca la experiencia vital de Fugui en un acontecimiento en disputa, haciendo al protagonista experimentar unas circunstancias existenciales incomprensibles y no sabiendo si concluir en llorar o reír. Todo es opuesto al deseo bondadoso del hombre, la muerte y el sufrimiento como si hubieran sido planificados por el destino. La cruel realidad se burla de la ignorancia y de la obediencia del protagonista, cuyo significado más profundo es inspirar al ser humano a reflexionar las distorsiones en la vida que ha producido su época.

Al oírlo, se me pusieron los pelos de punta. El hombre iba a reclutarme a la fuerza. El sirviente también se puso nervioso. —Señor oficial —dijo adelantándose unos pasos—. Soy de la casa del gobernador de este distrito. —Un hijo de gobernador con más razón tiene el deber de luchar por la patria.

(Yu Hua, 2012: 65)

En este ejemplo el protagonista Fugui es reclutado a la fuerza por el partido Guomindang, que es el partido nacionalista que lucha contra el partido Comunista en la guerra civil.

Uno de los motivos configuradores del tema de la violencia es la presencia de la sangre. Tanto en la novela de Cela como en la de Yu Hua existen escenas representativas recreándose en este motivo. «Pisé un poco más fuerte... La carne del pecho hacía el mismo ruido que si estuviera en el asador... Empezó a arrojar sangre por la boca» (Cela, 2013: 198). «Tenía la piel dura; mucho más dura que la de Zacarías... Cuando de allí salí

saqué el brazo dolido; la sangre me llegaba hasta el codo. El animalito no dijo ni pío; se limitaba a respirar más hondo y más de prisa, como cuando la echaban al macho» (Cela, 2013: 160). En la obra de Yu Hua este motivo está tratado con un lenguaje más tibio:

Por sacarle un poco de sangre no pasaba nada. Pero los médicos del hospital, para salvar a la mujer del jefe de distrito, empezaron a sacarle y ya no pararon. De tanto sacarle sangre, se puso pálido, pero él aguantó sin decir nada. Sólo cuando ya se le pusieron blancos los labios dijo temblando: —Me estoy mareando. —Todo el mundo se marea cuando le sacan sangre —le dijo el enfermero (Yu Hua, 2012: 151).

Cuando se dieron cuenta, mi yerno cabiztuerto ya estaba muerto, pegado a las placas de cemento. Aparte de los pies y la cabeza, el resto del cuerpo había quedado aplastado, no encontraron ni un solo hueso entero, todo era sangre y carne hecha papilla, incrustada como engrudo en las placas de cemento (Yu Hua, 2012: 215).

La sangre como motivo de la violencia otorga un impacto tal por el cual, el simple concepto del motivo subordina al tema, es decir, la virulencia de la palabra ejerce un poder tal sobre el concepto violencia, que ambos temas pueden ser intercambiables. Esto es así ya que son considerados conceptos muy similares. Los dos conlleva una relación conectada: los motivos manifiestan «problemas humanos fundamentales que pueden estar actualizados después en incontables variantes temáticas en las respectivas obras literarias (igualmente vale la inversión del camino: el motivo como esencia abstraída de un *Stoff* concreto)» (Naupert, 2001: 98).

La violencia de la novela de Cela parece exagerada, como un recurso literario hacia la exageración, mientras que la violencia en la obra de Yu Hua es más bien una exageración que proviene de la historia real y brutal que sufre el protagonista.

### 3.3.2. La pobreza

La pobreza es la causa fundamental de las calamidades que sufren los dos protagonistas. Con respecto a esta situación, el hambre ejerce un papel muy distinto en ambas novelas, en *¡Vivir!*, los personajes aceptan esto y lo llevan a cabo como conciliación. Sin embargo, en *La familia de Pascual Duarte* este tema proyecta una función tremendista que conduce a la degradación.

Ambas novelas ocurren en zonas rurales, que están doblemente marcadas por los acontecimientos históricos, a saber, la guerra civil española y la posguerra, y en el caso de la novela de Yu Hua, la revolución comunista china y los acontecimientos posteriores.

En el caso de la novela de Cela, que no menciona en ningún momento la confrontación civil española de los años 30, la región elegida por el autor para narrar los acontecimientos, no obstante, no está elegida al azar, ya que Extremadura fue una de los lugares más pobres de España y esa pobreza influye directamente en el comportamiento del protagonista. Pascual Duarte no tiene medios de subsistencia y, por ejemplo, su hermana se ve obligada a prostituirse y su padre a practicar el contrabando. La falta de educación atávica de la región lleva a Pascual Duarte a no reconocer sus propios actos y errores. Sin embargo, recibió de su padre cierta educación necesaria dadas las circunstancias, aunque él mismo daba muestras de que la pobreza le había afectado anímicamente:

De pequeño, que es cuando más manejable resulta la voluntad de los hombres, me mandaron una corta temporada a la escuela; decía mi padre que la lucha por la vida era muy dura y que había que irse preparando para hacerla frente con las únicas armas con las que podíamos dominarla, con las armas de la inteligencia. Me decía todo esto de un tirón y como aprendido, y su voz en esos momentos me parecía más velada y adquiría unos matices insospechados para mí. Después, y como arrepentido, se echaba a reír estrepitosamente y acababa siempre por decirme, casi con cariño: — No hagas caso, muchacho. ¡Ya voy para viejo! Y se quedaba pensativo y repetía en voz baja una y otra vez: —¡Ya voy para viejo...! ¡Ya voy para viejo...!

(Cela, 2013: 119)

Mientras esta pobreza es la causa del comportamiento amoral de Pascual Duarte y los suyos, en la obra de Yu Hua la pobreza se convierte en un elemento redentor para

el protagonista Fugui, que adquiere la moralidad y el respeto debido hacia los pobres. Hay que tener en cuenta, que en la historia moderna de China con el ascenso del Partido Comunista se produce un reparto de la riqueza que antes estaba en manos de unos pocos. «La verdad es que Long Er se lo buscó. El Gobierno Popular lo mandó arrestar y lo acusó de “terrateniente tiránico”. Ni siquiera cuando lo mandaron a la prisión de la ciudad quiso ver qué tiempos corrían ni lo que estaba pasando. Tenía el pico más duro que las piedras. Al final se lo cargaron» (Yu Hua, 2012: 88). Fugui era rico, pero pasa a ser pobre como si sufriera un movimiento de redención; al final esta misma pobreza en la que se ve envuelto le salva la vida y adquiere en el proceso riqueza espiritual, siendo partícipe como en una marcha circular también de los excesos de la revolución:

Hasta entonces pensaba que yo era un inútil, ¿quién iba a decir que el jefe de equipo también lo era? Por mi parte, me quedé a unos cien pasos de allí, mirando cómo el jefe y los demás derramaban ese aceite tan bueno en el techo. Todo ese aceite nos lo estaban quitando de la boca para hacerlo desaparecer en las llamas.

(Yu Hua, 2012: 111)

Una de las consecuencias de la pobreza en la novela de Cela es la falta de higiene y salubridad en el pueblo, como es representativo cuando Pascual Duarte nos habla de su madre: «era poco amiga del agua, tan poco que si he de decir la verdad, en todos los años de su vida que yo conocí, no la vi lavarse más que en una ocasión» (Cela, 2013: 117). Otro ejemplo, hablando de su hermano pequeño: «le salió un sarampión o sarpullido por el trasero (con perdón) que llegó a ponerle las nalguitas como desolladas y en la carne viva por habérsele mezclado la orina con la pus de las bubas» (Cela, 2013: 131).

Al contrario que Pascual Duarte, Fugui, como hemos dicho, nació de una familia adinerada. Su primera felicidad se ve interrumpida bruscamente por la apremiante pobreza. Quizá el ejemplo más triste es la muerte de su madre, que no pudo recibir asistencia sanitaria porque no había dinero para ir a buscar a un médico que la atendiera. Otros casos semejantes ocurren con los otros miembros de su familia: su mujer Jiazhen enferma durante años, sin poder hallar una cura a su enfermedad y se ven obligados a dar a su hija Fengxia en adopción a otra familia; su hijo Youqing, en su etapa escolar, tenía que encargarse de segar la hierba para dar de comer a los corderos, y para que los zapatos no se gastaran tan rápido se acostumbró a ir a la escuela descalzo, poniéndoselos sólo al llegar. Incluso su nieto, Kugen, murió de indigestión al ingerir demasiadas judías después



de pasar varios días sin comer, «no porque el crío fuera demasiado glotón, sino porque éramos pobres» (Yu Hua, 2012: 226).

Como se puede ver, todas estas muertes están inscritas en un periodo histórico determinado, donde hubo un estado de pobreza general debido a la interferencia revolucionaria de la política en la economía. Toda revolución conlleva un sufrimiento profundo en la sociedad. No obstante, vemos que en la novela de Cela no se narran los hechos políticos que son la causa de la situación social de la España rural de la época, aunque esta situación ya viniera de lejos, mientras que en la novela de Yu Hua se hace constantemente.

Descubrimos que la pobreza también es un sufrimiento que exime al personaje de *¡Vivir!* de sus acciones, al igual que a Pascual Duarte. La familia de Fugui está en la ruina. Esta pobreza es la miniatura real sobre la historia de la vida rural de China, haciendo también interactiva la triste historia con la triste vida como factores de la narración. Por lo tanto, en *¡Vivir!* la pobreza es una escalera que conduce a la muerte, semejante a la propia muerte. Jiazhen, Youqing, Fengxia, Erxi, Kugen... en sus muertes hay en cierto modo factores de azar, pero no podemos negar que todos mueren de pobreza material.

### 3.3.3. El destino

El destino, oposición manifiesta a la vida, puede ser utilizado como justificante de la inmoralidad. Dentro de esta concepción general, las obras tratadas pueden ser juzgadas como existencialistas, donde el pesimismo, la amargura y fatalidad juegan un papel muy importante, con una tendencia hacia el tremendismo en la obra de Cela puesto que la descripción de los hechos tiende a la descripción explícita, donde la angustia está unida a la truculencia de los hechos narrados. La obra de Yu Hua, sin embargo, se centra en la evolución de un personaje que acepta el sufrimiento, la esencia de la vida, intentando una reconciliación con el destino a través del optimismo y la alegría. Semeja el representante de la inteligencia histórica china, que a través de la aceptación de las desgracias avanza incansablemente.

Vivir conlleva el ansia por sobrevivir, es el deseo más básico de los seres humanos. «Pascual Duarte, existencialista antes del existencialismo» (Iglesias Laguna, 1969: 225). Las circunstancias son en el sentido fatalista, sin la posibilidad de elegir su destino.

«Como no nos es dado escoger, sino que ya—y aún antes de nacer—estamos destinados unos a un lado y otros a otro, procuraba conformarme con lo que me había tocado, que era la única manera de no desesperar» (Cela, 2013: 118-119). Pascual narra en primera persona los hechos, justificando lo que pasa. Ha cometido varios asesinatos, justificándolos siempre como algo necesario y explicando los motivos que le han llevado a hacerlo. Por ejemplo, cuando asesina a el Estirao, se resiste a acometer el crimen una y otra vez, pero al final le resulta inevitable, igual que con su madre: «Forcejeamos, lo derribé, y con una rodilla en el pecho le hice la confesión: —No te mato porque se lo prometí. —¿A quién? —A Lola. —¿Entonces, me quería? Era demasiada chulería. Pisé un poco más fuerte...» (Cela, 2013: 198).

Otra justificación de su actitud hacia la vida es su concepción de la injusticia social: «Los mismos cueros tenemos todos los mortales al nacer y sin embargo, cuando vamos creciendo, el destino se complace en variarnos como si fuésemos de cera y en destinarnos por sendas diferentes al mismo fin: la muerte» (Cela, 2013: 109).

Gregorio Marañón escribía lo siguiente de Pascual Duarte:

A pesar de todos sus crímenes, no representa tipo de maldad natural alguna, sino que en el fondo es una buena persona que por una fatal serie de circunstancias se ve impelido una y otra vez al crimen; lo que no quiere decir que esa especie de bondad trágicamente desbaratada justifique sus muertes (y mucho menos la de su madre y la del rico terrateniente).

(*apud* Villanueva, 1980: 256)

Cuestionándose sobre el título de su obra, afirma Yu Hua: «La palabra “vivir” en chino, está llena de energía, su fuerza no viene de la exclamación sino que viene de aguantar, soportar la responsabilidad que nos da la vida, aguantar la felicidad, el sufrimiento, el aburrimiento y la vulgaridad de la realidad (Yu Hua, 2008b: 5).

Fugui es el único superviviente de su casa, cuya vida es más larga que la del resto de sus familiares. Ha vivido la época del partido Guomindang, la República de China, la Revolución Cultural e incluso llega a vivir la época de la Reforma y Apertura. Fugui no tiene en su voluntad o en su pensamiento la intención de cambiar su camino, como tampoco tiene la posibilidad de elegir su forma de vida, esperando la constante llegada de la muerte rígidamente y con insensibilidad. Su optimismo y humor se entienden como la reconciliación de sí mismo contra el destino, como la consolación de vivir. Como no

posee voluntad, acepta todo lo que planifica el destino para él, abandonando su derecho a elegir.

Yu Hua en el prólogo de la edición coreana explica:

*¡Vivir!* narra la amistad de un hombre con su destino. Una amistad patética, porque ellos agradecen mutuamente y odian mutuamente; pero ninguno de ellos puede abandonar al otro, mientras, nadie tiene razón de quejarse del otro. Porque cuando viven, caminan en caminos polvorientos; cuando mueren, se convierten en la lluvia y la tierra juntos. También *¡Vivir!* ha narrado cómo un hombre puede soportar el enorme sufrimiento, como el refrán en chino: Qian jun yi fa. Utilizar un pelo para soportar quince mil kilos, y el pelo no se rompe.

(Yu Hua, 2008b: 5)

El propio Yu Hua también cree que, «Fugui ha experimentado demasiados sufrimientos, ya no se desprende del sufrimiento, por eso no tiene pensamiento de enfrentamiento, solo vivir para sobrevivir. Es la persona que he visto en el mundo que más respeta la vida, tiene más razones de morir que los demás, pero él está vivo» (Yu Hua, 2008b: 9)

Muchos críticos chinos proponen que la filosofía de la existencia de Yu Hua es muy propiamente china. Dentro de ellos, Hong Zhigang afirma que en *¡Vivir!* el no deseo de Fugui corresponde al concepto de la existencia china; Zhou Jinglei y Wang Mei indica que desde el tratamiento de Fugui sobre el sufrimiento se ve la idea del budismo; Sun Wenlian, Li Ran destacan la regresión de la cultura taoísta en Yu Hua (Lin Xijing, 2009: 12).

Como superviviente dentro de la sociedad rural china, el deseo y manera de existir de Fugui es muy simple. Vivir, por lo tanto, rara vez constituye un conflicto con la ideología de la historia y la sociedad, tampoco produce un choque ético con los vecinos. Era disoluto cuando era joven, pero es un buen hombre en general, un campesino honrado y obediente. Para él, no hay anhelo, ni pasión, ni deseo. No le queda más que vivir solo. Cuando recuerda el tiempo pasado reflexiona:

La vida, bien pensado, ha pasado muy rápido, y ha sido tranquila. Mi padre contaba conmigo para traer honor a mis antepasados, pero se equivocó. Éste es el destino que he tenido. De joven, mi di la gran vida a costa del dinero de mi familia,

y luego, pasé cada vez más miseria. Pero está bien así, cuando pienso en los demás, por ejemplo en Longer y Chunsheng, ellos también vivieron bien un tiempo, y al final se les fastidió todo. Lo mejor es llevar una vida normal. Cuando uno lucha por esto o por lo otro, de tanto luchar acaba pagando con la vida. En cambio yo, si lo pienso, he ido tirando y, con el tiempo, yendo cada vez a peor. Pero tengo una vida larga. Todas las personas que he conocido han ido muriendo, y yo sigo vivo.

(Yu Hua, 2012: 227)

Estas palabras de Fugui parecen sencillas, pero cuando se reflexiona en ellas, contienen el concepto de la supervivencia china: el estado de no tener deseo es el estado más alto.

#### **3.3.4. La muerte**

La vida y la muerte son dos conflictos de los que nadie puede librarse, temas esenciales del ser humano que tienen su amplio reflejo en ambas novelas. Los otros conceptos como la violencia, la pobreza y el destino serían sus derivaciones o subtemas. El ser humano lucha en este conflicto eterno que se convierte en un gran tema para la literatura. La muerte es el extremo y término del sufrimiento. Para los personajes es la consecuencia de haber transitado por los tres temas anteriores: la violencia, la pobreza y el destino. Fijarse en la muerte tiene como objetivo explorar cómo hay que vivir. Estas dos novelas a través de la acumulación de una serie de muertes colocan al personaje en una circunstancia extrema.

Fugui experimenta siete muertes de sus familiares, Pascual la de seis de los suyos y varios asesinatos que comete. La muerte en *La familia de Pascual Duarte* y en *¡Vivir!* se presentan dos formas distintas. En la primera es violenta y produce horror; al contrario, en la segunda novela es una muerte silenciosa.

En Cela no hay presencia de muertes de forma natural, sino que todos estos acontecimientos tienen un carácter agresivo. Por ejemplo, la muerte de su padre cuando le ataca un perro rabioso o la muerte de su hermano pequeño cuando se precipita dentro de una tinaja de aceite. El resto de muertes las causa Pascual de forma violenta, pues posee la naturaleza violenta del asesino, que no se plantea problemas éticos, ya que no

distingue entre el bien y el mal. No obstante, un resquicio de duda y arrepentimiento le asaltan al pasar por el cementerio camino de su casa:

La sombra de mi cuerpo iba siempre delante, larga, muy larga, tan larga como un fantasma, muy pegada al suelo, siguiendo el terreno, ora tirando recta por el camino, ora subiéndose a la tapia del cementerio, como queriendo asomarse... Cogí miedo, un miedo inexplicable; me imaginé a los muertos saliendo en esqueleto a mirarme pasar. No me atrevía a levantar la cabeza.

(Cela, 2013: 205)

Después de pasar por la cárcel, Pascual vuelve a su hogar, pero encuentra a su madre distante y el resentimiento entre ellos es cada vez mayor. El impulso demente de Pascual llega al paroxismo cuando la asesina siguiendo su instinto homicida. Este matricidio es el acto más despreciable que se puede cometer ya que conlleva algo como la negación de su propia existencia.

Uno de los tipos de muerte posee evidente una semejanza en las novelas. Se trata de la de los dos niños: el nieto de Fugui y el hermano pequeño de Pascual Duarte. Ambos mueren sin conciencia, sin saber por qué. Al ser dos seres inocentes, su impacto es mayor cuando mueren por sucesos irracionales y absurdamente. Como son dos niños que representan la esperanza y la vida, su fallecimiento es reflejo de la situación social irracional en la que se ven envueltos por lo que se convierten en víctimas doblemente inocentes.

En las novelas existe la concepción de que la vida es finita. Ambos autores rechazan conceder a la muerte la función de superar el sufrimiento y de que su vida espiritual pueda ser continua. La muerte en las dos obras rompe la imaginación sobre el más allá de la muerte.

Podemos ver, entonces, las dos formas distintas de narrar la muerte. Mientras que en Yu Hua la muerte es plácida y natural, como podemos ver en el siguiente ejemplo:

Jiazhen parecía dormida, con la expresión tranquila y serena, sin rastro de sufrimiento. Pero al cabo de un rato, la mano que sujetaba la mía ya se había quedado fría. Le toqué los brazos: iban enfriándose por partes. Para entonces, sus piernas ya estaban frías, como todo su cuerpo. Sólo quedaba un trocito tibio en el pecho; le puse

la mano encima, pero el calor del pecho pareció escapárseme poco a poco entre los dedos. Al final, me soltó la mano, y la suya quedó inerte sobre mi brazo.

(Yu Hua, 2012: 209)

En la obra de Cela la misma muerte es una escena incómoda y repulsiva:

Arrimado contra el suelo y con un miedo en la cara que mismo parecía haber entrado en los infiernos. A mí me asustó un tanto que mi madre en vez de llorar, como esperaba, se riese, y no tuve más remedio que ahogar las lágrimas que quisieron asomarme cuando vi el cadáver, que tenía los ojos abiertos y llenos de sangre y la boca entreabierta con la lengua morada medio fuera.

(Cela, 2013: 129)

En ambas novelas hay simbología de la muerte. En *¡Vivir!* se representa por el camino, el hospital y la tierra, que son símbolos y testigos de la muerte. Pero estos tres elementos no tienen relación interna con el destino de los personajes o sus maneras de actuar, sólo aparecen como un medio para alcanzar el fin. En *La familia de Pascual Duarte* se representa por la navaja y el puñetazo: «Fue el momento mismo en que pude clavarle la hoja en la garganta...» (Cela, 2013: 220).

Al final de *¡Vivir!* hay un párrafo significativo:

Yo sabía que el crepúsculo estaba a punto de pasar, y la noche a punto de caer. Vi la tierra espaciosa mostrar su pecho sólido, en actitud de llamada. Al igual que una mujer llamando a su hija, la tierra convocaba a las tinieblas de la noche.

(Yu Hua, 2012: 231)

La llamada de la tierra es la llamada de la muerte, la muerte es el destino de todos los seres vivos, como la madre es el destino de los hijos e hijas. La vida como un viaje, la muerte es la regresión natural.

### 3.3.5. Recapitulación

La muerte es el resultado de la violencia, el destino influye en la conducta humana. Estos temas están entrelazados de forma indisoluble, como por lógica. ¿Cómo influyen en los argumentos de estas dos novelas? Aunque los mismos temas se muestran de diferentes maneras en ambas, existe una correlación entre las dos. La muerte es el destino de todos los seres, en palabras de Villanueva, la muerte es en *La familia de Pascual Duarte* «muerte inminente». Se configura presente en actos inflexibles. Esta afirmación también sirve para definir la muerte en la novela de Yu Hua, nunca está lejos, siempre está presente, en la vida cotidiana.

Este tema común de la muerte presente en las novelas es, sin embargo, considerada por los autores a través de dos actitudes distintas en sus protagonistas, que entienden la vida y la muerte de forma opuesta. Fugui está vinculado con la vida muy distintamente a Pascual, que no la acepta de forma natural porque la interrumpe de forma implacable. Fugui se relaciona con la vida como lo haría el filósofo chino taoísta, donde el destino es el que organiza el proceso vital y donde la muerte es algo natural, sin que tenga que haber interferencias de la voluntad humana, que, de todas maneras, ha configurado el marco de pobreza general en el que se ven envueltos los personajes, motivo quizá pero no causa suficiente para los actos de violencia de Pascual. La actitud de cada uno fuerza el destino de los personajes hacia lugares distintos según su nivel de ruptura con la ley natural de la vida. Así que, consecuentemente, Pascual se verá arrinconado hacia el espacio de la degradación moral y Fugui emprenderá el ascenso hacia la moralidad llegando a ser un hombre bondadoso. Y es entonces cuando Pascual ejerce la violencia y cuando la violencia es ejercida sobre Fugui.

Los temas en las novelas configuran también el plano estructural y lingüístico como hemos analizado en la primera parte de este apartado, ya que, como hemos comentado anteriormente, el tema aparece siempre unido a la forma de una manera inseparable. Como la visión de los autores sobre los temas difieren, la estructura y el lenguaje usados también difieren con ella. La estructura en ambas novelas es lineal, pero la novela de Cela posee el clímax concorde al pensamiento homicida de Pascual, mientras la novela de Yu Hua carece de este salto y refleja la visión bondadosa de Fugui. También en la utilización del lenguaje existe esta divergencia, que pasa de serio y crudo en Cela a

un Hu Yua de lenguaje ligero, aunque los temas sean muy graves, hay el recurso incluso al humorismo o al humor negro que los suaviza.

Otros elementos discordantes son el espacio y el tiempo. Especialmente, en cuanto al espacio, ambas historias optan por mostrar la condición rural, donde preside la pobreza, la falta de educación, un espacio sin ley, etc., causas de una existencia extrema para los personajes. La relación de los personajes con el medio es de doble visión. El campo para Pascual es un mundo hostil y oscuro, todo su sufrimiento desde el nacimiento comienza allí, y, en cierto modo, este espacio le transforma en una persona violenta que le hace enfrentarse a la naturaleza: todo a su alrededor le parece molesto. Pero parece que Pascual ha buscado este destino violento, ejercer la violencia; sin embargo, Fugui se desenvuelve acorde a la naturaleza armónica que le rodea.

Relacionados con los temas se manifiestan una serie de motivos comunes a las dos obras. El sacrificio animal con la muerte de la yegua y la perra en la obra de Cela, que es intencionadamente violento y, por otro lado, el sacrificio de las ovejas en Yu Hua, requisadas por la comuna, es un motivo con dos caras, la propia de Pascual, la interior, y la de Fugui, la exterior.

Otro motivo es el de la individualidad de cada uno de los personajes en la sociedad y en la familia que les rodea. Pascual, con sus inclinaciones y temperamento, en las circunstancias sociales en las que está imbuido, acomete el asesinato de su madre como símbolo del asesinato de su sociedad. «Pascual, en su madre, mata la España que le crió y que le repugna» (Iglesias Laguna, *apud* Villanueva, 1980). Fugui es, sin embargo, el ciudadano obediente que soporta y acepta la sociedad que le circunda.

Los motivos se asocian entre sí configurando los temas más generales ya expuestos. Mientras que estos temas van derivando uno del otro como en una cadena temática deductiva. Sin embargo, la solución no puede ser más que diferente en ambas novelas porque lo que subyace a ellas es la marcada división cultural de la sociedad china y española de la época, que a su vez produce dos moralidades distintas en los personajes.

La vida y la muerte, estos universales temáticos, son de carácter antropológico que aparecen en diferentes literaturas nacionales. El análisis temático se vincula con la genológica y la morfológica, —tal como observa Guillén (2005: 230): «temáticas no opuestas a las genológicas o morfológicas, sino vinculadas a ellas». Además, las formas (los argumentos, el uso del tiempo y espacio, los narradores, el lenguaje, etc.) tienden a unir, pero los temas a diversificar.





## CONCLUSIONES

A lo largo de esta tesis hemos seguido una macrodivisión de dos fases (antes y después de 1900) y dos espacios (Este-Oeste), y una microdivisión de períodos concretos que permiten estructurar y ordenar las comunicaciones y las relaciones culturales y literarias entre China y España. Antes de 1900, del siglo XVI al XVIII, se produjo un encuentro frente a frente entre las dos culturas, en el que Europa mostró especial interés por la cultura china. Se empezaron a introducir conocimientos chinos en el continente occidental, entre los que destacan culturalmente pensamientos filosóficos, que dejaron una positiva ascendencia en los primeros representantes de la más temprana Ilustración. La recepción de obras literarias, sin embargo, era escasa debido a que las circunstancias políticas, religiosas y económicas eran más urgentes, lo que causó la falta sistemática de traductores de este campo, con la excepción del interés propio de algunos misioneros. Estas pocas traducciones eran insuficientes para ejercer una influencia entre autores, de préstamos de formas, tendencias, movimientos, etc. Sin embargo, su circulación en Europa no dejó de llamar la atención a los intelectuales más eminentes de aquel entonces, entre los que destacan Voltaire y Goethe. Fue lo bastante significativo para que Goethe se inspirara para proponer el concepto de *Weltliteratur* tras leer una novela china.

Sin embargo, aunque esta fase del intercambio cultural carece de una influencia directa de literatura a literatura, sí que se introducen muchas imágenes chinas en la literatura europea. La española, por ejemplo, abunda en referencias a China en las grandes figuras de la época del Siglo de Oro. Estas imágenes son productos de una mezcla de la realidad y la invención. Como uno de los ejemplos más destacables tenemos el tópico chino de Angélica la Bella, que construye una figura de mujer china, imagen popular que aparece recurrentemente en las creaciones artísticas europeas, y que ha perdurado de siglo a siglo.

En otro orden de ideas, esta fase coincide con el proceso del desarrollo de las literaturas en las lenguas europeas locales, las cuales ya habían empezado su separación del latín varios siglos antes, hasta llegar al surgimiento la idea de literatura nacional en los siglos XVIII y XIX. Esto deviene en que la literatura se independiza de otros conocimientos generales y pasa a ser una ciencia que se estudia sistemáticamente, cuyo objeto de estudio está restringido. Es decir, se produce la formalización de una definición de literatura en sentido moderno, manifiesto expresamente en los géneros literarios.

Concretamente se considera la lírica, la dramática y la narrativa los géneros fundacionales de los que derivarían los demás. No se puede rechazar que esta concepción moderna de la literatura ha influido positivamente en el planteamiento de la disciplina en China, pues, aunque la literatura china comparte estos tres géneros básicos, hasta el siglo XX, solo la lírica era el género literario reconocido. La dramática y la narrativa de ninguna manera podían competir con la lírica, a pesar de que hubo un gran desarrollo y consumo en el mercado literario desde el siglo XIII. A su vez, la lírica, al igual que ocurre con otros géneros, padece una evolución a medida que transcurre el tiempo, más tratándose del género más elevado y dominante, ya que la idea de la renovación es un fenómeno universal de obligado cumplimiento en todas las literaturas.

Durante esta fase (antes de 1900), las dos literaturas han permanecido prácticamente en un desarrollo aislado. A pesar de ese asincronismo, existen ciertas afinidades en cuestiones de principio y criterios generales de la literatura. Las dos comparten unos rasgos principales, así como los géneros más idénticos que existen como base natural, la finalidad estética, la característica de lo ficcional, el uso del lenguaje literario propio, etc. Y si bien es cierto que la lírica define la naturaleza de la literatura de Asia Oriental, la dramática ha ejercido mucha influencia en la literatura de Occidente (si pensamos en la *mimesis* de Aristóteles). Con respecto a esta distinción, la ficción se considera un rasgo clave para entender la segunda. Sin embargo, en la literatura china predomina lo factual, puesto que la predominación del confucianismo, ideología imperante durante dos milenios, impone que la literatura debería transmitir la razón. Pero no ha dejado de estar vigente la eterna discusión entre ambos mundos sobre la función principal de la literatura.

Es innegable que la literatura china posee una larga tradición de la lírica, que siempre ha de ser el género más elevado. Sin embargo, si nos fijamos en su itinerario, dicho género ha sufrido una decadencia desde la dinastía Song, por lo que se encuentra con poca fuerza para su renovación dentro de su propio sistema literario. En lo que sigue, se apunta el desarrollo y florecimiento del teatro en la dinastía Yuan y novela en las dinastías Ming y Qing. Influye en todo ello que el confucianismo no ha gozado de la misma vigencia en todas las épocas.

Precisamente hace falta subrayar que la tendencia del desarrollo de los géneros teatrales y narrativos coincide con el proceso de la evolución de la convergencia entre lengua escrita y lengua oral. Esto es, la sustitución gradual del chino tradicional *wenyan*

por el *baihua*, logro que se llevó a cabo de forma plena durante la revolución de la Nueva Cultura en siglo XX. Lo mismo ocurrió, al fin y al cabo, con las lenguas europeas y el latín, lo que muestra que, conforme a las leyes de la naturaleza, y a pesar de un desarrollo aislado, las dos literaturas comparten muchas afinidades en su recorrido histórico. La transformación de la lengua escrita de *wenyan* a *baihua* o de latín a otras lenguas europeas muestra una evolución de lo sucinto a lo extenso, lo que facilita el florecimiento de ciertos géneros literarios. Y los factores que acontecen y determinan esta propensión son múltiples: el desarrollo de la economía material, la extensión de los lectores, los avances en la tecnología (la imprenta y la fabricación de papel)... Todo esto facilitó que la literatura se convirtiera en un negocio, y hasta que apareciera la profesión del autor. Estos factores exteriores vuelven a influir en los textos literarios, así como el planteamiento de la definición de la literatura, los temas y géneros más vendidos y producidos, etc.

Con respecto a la genología, a pesar de los diferentes nombres en estas literaturas, los géneros son idénticos. Como práctica habitual nos encontramos con que un género puede oscilar y que en él mismo coexistan varios otros. Da la impresión de que, frente a la lírica, la dramática y la narrativa, son más tolerantes a la hora de involucrar a otros géneros sin cambiar sus propios fines. Visto desde este ángulo, podemos fijarnos en el ejemplo de *Niebla* de Unamuno, o las *Sonatas* de Valle-Inclán: ambas obras poseen un alto lenguaje poético, sin embargo, se las denomina narrativas. O *Bodas de sangre* de Lorca que, siendo una obra teatral, se destaca por su lenguaje lírico. Tal uso no era desconocido para los autores chinos, recordamos que el modelo *fu* es una mezcla de la poesía y la prosa.

Otra característica que merece la pena recalcar es la estabilidad que aportan los géneros. Nos referimos a unos modelos, formas, esquemas que se hayan mantenido durante cierto tiempo histórico. Esto no significa rechazar su vicisitud, pues el desarrollo de un género siempre requiere la innovación, sino asumir que un modelo, su existencia, puede ser continuo o interrumpirse durante un determinado momento, para volver a aparecer en otro, y así reiteradamente. No obstante, los textos literarios son productos y manifestaciones del espíritu e ideología de un tiempo determinado, las formas perdurables a pesar de su estabilidad. En cuanto a su renovación, o sufre un tipo de modificación, o forma parte parcial de un texto sin destrozar la estructura total de una obra.

En el primer capítulo de esta tesis, hemos tratado también el problema de la periodización. Ciertamente, dividir la macrohistoria en unidades pequeñas o agrupar las

microhistorias nos permite estructurar y estudiar la literatura más sistemáticamente. Mientras que las literaturas europeas comparten unos movimientos o tendencias literarias comunes, así como el Renacimiento, el Barroco, el Realismo, etc., la literatura china, sin embargo, carece de estas referencias. La práctica habitual para esta literatura era periodizar según las dinastías. Esta división puede generar dificultades para los lectores extranjeros fuera del contexto chino, dado que las dinastías chinas no son muy conocidas para ellos. El uso de la periodización occidental ha servido, por tanto, como modelo para estudiar la literatura china. Estos préstamos se manifiestan en la adopción de, por ejemplo, una clasificación de triada (Edad Antigua-Edad Media-Edad Moderna). Existen muchas voces heterogéneas que se preguntan cuándo empieza y cuándo termina una época. Realmente es una cuestión compleja, puesto que la evolución literaria es singular. En tanto que entre una sección de tiempo y la otra no existe una interrupción definitiva, la división por épocas no se trata más que de una invención.

En la segunda fase del intercambio cultural, la traducción literaria supone una condición crucial que posibilita la recepción de literaturas en diferentes ámbitos culturales. Especialmente surgió en China gran interés en conocer la cultura de Occidente, desde finales del siglo XIX se empezaron a introducir obras extranjeras de forma masiva. Estas traducciones abarcaban las eminentes obras occidentales desde la antigüedad hasta el momento presente. Es decir, se produjo una acogida de todas las corrientes y tendencias literarias occidentales de la historia rápidamente, proporcionando un nuevo canon que cambió el panorama literario chino. Uno de los cambios significativos fue el replanteamiento del concepto de literatura, que puso de manifiesto el ascenso de la novela y el teatro. Aunque la influencia de la literatura occidental en la china tuvo carácter plenario, es decir, afectó a todos los géneros. Por ejemplo, para la poesía, los poemas en verso libre occidentales, que traducidas se aproximaban a la narrativa y a la dramática, sirvieron de modelo para renovar la poesía china. En la dirección opuesta, la poesía y el teatro chino influyeron en su contraparte occidental, pero no pasó lo mismo con los narrativos. Sin duda alguna, la narrativa occidental aportó mucho más en cuanto a nuevos modelos a la narrativa china que a la inversa.

Si en la primera fase del intercambio cultural apenas hubo relaciones y comunicaciones literarias entre ambas culturas, esto ha cambiado radicalmente en la segunda. Cabe destacar que, a partir de las traducciones literarias, de la formación de autores chinos en el extranjero y de estos contactos directos e indirectos, los intelectuales

chinos se inspiraron e involucraron en las tendencias literarias más actuales del momento, una de las cuales era el modernismo. En el segundo capítulo de esta tesis, hemos intentado cotejar algunos aspectos de las dos literaturas, china y española, durante el periodo comprendido entre 1900 y 1940, en el que hubo una coincidencia en cuanto a tendencia literaria. Innegablemente se trata de un tema complejo que requeriría un estudio más pormenorizado, ya que en esta tesis solo hemos podido escoger algunos aspectos para establecer un modelo de comparación con el que profundizar las relaciones entre ambas literaturas.

Desde la definición misma, el concepto de «modernismo» ya es polémico: ¿se trata de un movimiento literario? ¿una época? ¿una moda estética? Ciertamente es que una bipolar confrontación entre la Generación del 98 y el modernismo implantó unos estereotipos que persisten aún hoy en la literatura española y también en su enseñanza. Esto restringe los objetos de estudio a unas obras concretas vinculadas con el parnasianismo y el simbolismo francés: las obras de Rubén Darío, o algunos trabajos de Valle-Inclán son algunos ejemplos. La Generación del 98, sin embargo, se asocia en cierta crítica, antes muy abundante, con ideas sobre la moralidad y el nacionalismo. Posteriormente, este concepto sufrió una nueva reevaluación, ya que existen deficiencias explícitas que limitan al agrupar los autores según este principio, comenzando por la idea de generación. Por ejemplo, muchos textos de los denominados autores del 98 comparten rasgos de la estética del modernismo. Además, la definición de «*Modernism*» en el mundo inglés está afectando cada vez más a los críticos españoles para suprimir esa barrera: en este nuevo planteamiento, el modernismo se conceptualiza como un conjunto de tendencias literarias.

Por otro lado, la interpretación y comprensión del *Modernism* como un movimiento cultural internacional asentado en los estudios angloamericanos también está afectando al ámbito académico chino. Podríamos decir que ha proporcionado un modelo para el establecimiento y la definición del modernismo literario chino. De ser así, se subordina al original del que procede, y se acomoda a delimitar las obras según se delimitan en Occidente. Por otra parte, igual que el modernismo internacional es un tema tan extenso, lo mismo sucede en el contexto chino, en el que, por poseer una tradición heterogénea, existe una variedad que no es atribuible, así que hemos de adoptar solo las características más específicas para posibilitar la comparación. Como manifestación de una discontinuidad con el pasado, ambas literaturas comparten el cosmopolitismo,

decadentismo, erotismo, la cultura urbana, etc. Asimismo, se observa que en ambas literaturas existe una gran influencia del simbolismo francés, lo que configura nuestro hilo de argumentación.

Esto hace que la comparación entre el modernismo literario chino y el español se base en indagar en unas obras que poseen unas características similares, sin dejar de lado los matices particulares de cada una de ellas, pero sin tener en cuenta necesariamente las relaciones factuales entre los autores y las obras. Y, por supuesto, es imprescindible destacar el modernismo como una influencia extranjera cuya recepción en la literatura china conllevó un retraso temporal. En este sentido, cuando la literatura china empezó a explorar esta modalidad literaria entre los años 20 y 30 del siglo XX, estaba en su etapa de florecimiento y desarrollo. Sin embargo, a la literatura española había llegado ya previamente, cuando el movimiento todavía estaba en sus inicios.

Yu Dafu se conoce como el primer autor chino que inicia este camino hacia la modernidad: una característica muy resaltada en sus obras es el decadentismo. Es bien sabido que este también se compone un rasgo fundamental para el modernismo español. En este aspecto, hemos observado que tanto el ambiente decadente como la sexualidad y la pornografía, la exploración psicológica del individuo, el uso de la autobiografía, los monólogos, la estructura fragmentaria, la filosofía de Nietzsche, etc., son usos habituales tanto en Yu Dafu como en Pío Baroja o en Unamuno, así como en otros muchos autores del momento.

Desde una perspectiva internacional, los modernistas más influyentes fueron James Joyce, William Faulkner, Marcel Proust y Virginia Woolf, quienes eran principalmente escritores de narrativa. Muy destacada en sus obras es la técnica estilística de la «corriente de conciencia», la cual se manifiesta por el subjetivismo, el individualismo, el uso de un tiempo cíclico, etc. Todos compartían una influencia común, que es el simbolismo. En efecto, en obras de la nueva generación de novelistas españoles (Pío Baroja, *Azorín*, Unamuno, etc.), nos encontramos una serie de renovaciones estilísticas que se oponían a la tradición decimonónica del realismo y naturalismo, y parte de estas innovaciones eran resultado del intercambio con el modelo europeo, especialmente derivadas e inspiradas, una vez más, por el simbolismo. Este antecedente común hace que se perciban ciertas afinidades entre obras españolas y las obras de estos autores mencionados más arriba.

Las revistas formaron una fuente y base importante para el intercambio de ideas literarias para algunos escritores chinos en lo relativo a la recepción de las corrientes literarias extranjeras más punteras. Fue en este contexto que el modernismo y el simbolismo fueron introducidos en China, y se dio a conocer a los autores como James Joyce, Stéphane Mallarme, Yeats, Lawrence, Rémony de Gourmont, William Faulkner, entre un largo etcétera, incluyendo también a algunos autores españoles como *Azorín* y Federico García Lorca. Su influencia se extendió especialmente a escritores como Liu Na Ou, Shi Zhecun, Mu Shiyong, Dai Wangshu o Shao Xunmei, hoy día los modernistas chinos más conocidos.

Con todo lo dicho, se establece una interrelación entre la literatura china y la literatura española por la concomitancia en la recepción del simbolismo en este periodo histórico. Por consiguiente, hemos de enfocar nuestro análisis en comparar algunas obras chinas y españolas concretas desde las estéticas, las ideas y los temas. En cuanto a las estéticas, la renovación literaria fue un hecho urgente para ambas literaturas, ya que el proceso de la modernidad en el transcurso del siglo produjo una nueva forma de vida y trajo consigo un nuevo pensamiento, lo cual produjo una crisis en las creencias. Esta noción nos permite vislumbrar algunos aspectos que tienen en común los escritores que nos interesan, especialmente en lo referido a la materia, pues el poder burgués concibió unas excitaciones y preocupaciones nuevas. Nuestros autores poseían dos actitudes oscilantes ante ello: por un lado, se sumergieron en el disfrute del material; por otro, mostraron una actitud preocupada sobre el existencialismo. Esto encuentra su reflejo en las obras mediante la presencia de los objetos más emblemáticos de la época: los coches, los tranvías eléctricos, la luz, el tren, etc.

Mientras que los autores españoles (Pío Baroja y *Azorín*) hicieron una reflexión racional sobre la consecuencia de la mercantilización, tomando la literatura como instrumento para solucionar los problemas sociales. En sus obras se da también la paradoja de mostrar una actitud pesimista y antimoderna y, a la vez, desde el punto de vista estilístico, ser bastante revolucionarias, y aun a la vez mostrar una intención de recuperar los clásicos. Sin embargo, los autores chinos, por su parte, carecían de esta reflexión. Fue un período tumultuoso en el que se rechazaban los valores tradicionales propios y las nuevas ideologías todavía no estaban formalizadas, así que los valores occidentales pudieron incrustarse rápidamente. Muchos autores mismos eran practicantes de la vida bohemia. Especialmente el espacio urbano se convirtió en un ambiente propicio



para sus creaciones. No obstante, al disfrutar de una sobredosis de civilización material, pronto se generó un sentimiento de culpabilidad.

Hemos seleccionado unas obras de Mu Shiyong para demostrar estas transformaciones. El autor vivía la vida urbana en el mundo real como un dandi decadente, cuyas experiencias le evocaban sus creaciones. En ellas, el amor y las mujeres también se mercantilizan. A su vez, el concepto de la eternidad o la percepción de conjunto desaparecieron. En cambio, el tiempo se expone de forma fragmentaria. Todos estos eran signos de la modernidad que afectaban a la creación literaria. Similar experiencia engendra unas ideas comunes: tanto los autores chinos como los autores españoles mostraron un interés por explorar al individuo en esta vida moderna, y compartían entre ellos unos parentescos estilísticos en sus manifestaciones.

Hemos visto entre Mu Shiyong y *Azorín* unas características comunes en sus creaciones. Una de ellas se debe al uso de la técnica de «disimulación textual». Es muy posible, en primer lugar, que el autor chino haya leído obras del autor español a través de la traducción de su amigo, el poeta chino Dai Wangshu. Lo expuesto se deduce desde su cuento «Pierrot», en el que el protagonista llevaba consigo una colección de cuentos de *Azorín* en una edición de lujo. Dicho cuento se destaca por su profundo pensamiento filosófico del existencialismo, comparte con *La Voluntad* azoriniana, tanto desde el pensamiento como desde el protagonista o la forma estilística, todas ellas similitudes explícitas. Por ejemplo, en ambos textos, los protagonistas ejercieron la profesión de crítico literario. También se destacan, entre otras, el uso del fragmentarismo, la aproximación al modelo de diario, una cronología discontinua, el uso de la subjetividad... En el texto del autor español, el protagonista, Antonio Azorín, realiza varias alusiones a Baudelaire. El autor español, en efecto, fue un gran admirador y partidario del escritor de *Les Fleurs du Mal*. El chino, por su parte, aunque no hizo referencia explícita a su recepción este simbolista francés, sus textos estaban plagados de demostraciones de la modernidad baudelaireana, tales como el protagonista dandi, el uso de nuevas formas, el espacio urbano, la enfermedad, etc. Y, por último, ambos comparten la visión de la preocupación por el paisaje.

La valoración del paisaje en esta época cobra mayor relevancia. Dicha influencia vino también de los simbolistas franceses: los autores españoles aprendieron de ellos, convirtiendo la descripción del sentimiento de la naturaleza y del paisaje en un elemento fundamental dentro de sus creaciones. Y lo hicieron tanto los autores de la llamada

Generación del 98 como los modernistas. En ellos, la naturaleza se manifiesta con una inmensa sustancia lírica. Por su parte, la literatura china clásica poseía una larga tradición de la apreciación del paisaje y su descripción. En esta nueva era, inspirados por las literaturas occidentales, los escritores chinos empezaron a experimentar con una nueva forma de descripción. En especial, se inspiraron en un simbolismo muy productivo: hasta Lu Xun, el padre de la Literatura moderna china, quien consideraba la literatura como instrumento para el cambio social y político, era admirador de Baudelaire. Por compartir el mismo gusto, a Lu Xun le interesó la obra de Pío Baroja *Vidas sombrías*, que se encargó de traducir al chino a partir de una versión japonesa. En 1927, el autor chino escribió una colección de cuentos titulados *La mala hierba*. En sus páginas, las abundantes descripciones paisajísticas nos hacen recordar los cuentos del escritor vasco, con los que comparten unos rasgos principales: el uso de un lenguaje simbólico, el subjetivismo, el tono de la soledad y melancolía, poemas en prosa, etc.

La técnica colorista configura otra característica llamativa en el modernismo literario chino y español. Hemos comparado los textos de Mu Shiying y *Azorín* con fin de mostrar cómo usan la matización de color para crear diferentes efectos artísticos. En ellos, el color es simbólico y subjetivo. Por ejemplo, hay un empleo abundante de colores blancos y negros en el texto de *Azorín* para mostrar estímulos visuales y auditivos en la ciudad. En Mu, se usan las diferentes combinaciones para crear ambientes de salón de baile, o imitar el ritmo del jazz, etc.

En cuanto a las ideas y los temas más destacables durante este periodo en las dos literaturas, hay que destacar el erotismo y la imagen femenina. De nuevo hemos encontrado la influencia de los simbolistas franceses en nuestros autores chinos y españoles. Esto es, la presencia de una mujer fácil, atractiva, sensual, erótica. También la mujer enferma, fatal, e incluso la mujer angélica. Estos rasgos arquetípicos han encontrado manifestación en los textos de Valle-Inclán y en Mu Shiying, por ejemplo. Asimismo, hemos observado un doble uso del exotismo, manifiesto en la plasmación de mujeres orientales en los textos del autor español y, mujeres occidentales en los textos del autor chino.

Resulta innegable que el exotismo fue un aspecto importante que compartían las dos literaturas. Y el orientalismo como parte del exotismo afectó también al imaginario literario español, si pensamos en la presencia de los elementos chinos existentes en los textos de Valle-Inclán, Rubén Darío, Lorca, etc. La segunda parte del capítulo II ha sido

dedicada a examinar la procedencia de esta influencia de *chinoiserie*. En primer término, cabe destacar que el interés, que provenía de siglos antes, se corresponde con el fervor hacia los objetos chinos que, especialmente en esta época, se convertían en verdaderos objetos de lujo para la burguesía. Esto queda bien reflejado en unos cuentos de Rubén Darío. En «El rey burgués» por ejemplo, lo manifestó de forma explícita: «¡Japonerías! ¡Chinerías! Por lujo y nada más»; en «La muerte de la emperatriz de la China», narra cómo el busto de porcelana procedente de Hong Kong provocó envidia a la esposa del protagonista. Darío ofreció testimonio de una época, los objetos los vio con sus ojos. Pero aparte de los objetos, también mostró sus conocimientos de los textos literarios, como la influyente traducción de la poesía china clásica, *Le livre de Jade* (1867), traducida por la hija de Théophile Gautier, Judith Gautier. Ciertamente es que esta antología abrió la puerta para dar a conocer la poesía china clásica en Europa, la cual ofreció una nueva fuente de inspiración desde la estética literaria, el tema, la ideología, etc.

El éxito del trabajo de Judith Gautier estimuló, por lo tanto, el surgimiento de otros intentos de profundizar los conocimientos literarios chinos en Europa, con una mayor atención a su literatura del pasado. Desde la entrada del siglo XIX, se empezó a establecer el departamento de lengua china o de estudios de Asia Oriental en varias instituciones superiores europeas. Desde allí se posibilitó la recepción de la literatura china, ya que surgían cada vez más orientalistas y más traducciones. Los poemas chinos se dieron a conocer de forma más general en aquel momento, e incluso pudieron haber ofrecido una inspiración para muchos modernistas. En España fue en Cataluña donde tuvo mayor resonancia el aire chino. Aparecieron varias traducciones de la poesía clásica china vertidas desde versiones francesas e inglesas. En castellano, hay que resaltar la traducción de Guillermo Valencia, *Catay – Poemas Orientales* (1929), aunque es un trabajo indirecto basado en una versión francesa, y prácticamente se trata de una creación nueva.

Frente al problema de si la poesía es traducible, en el caso de la poesía china antigua la traducción no puede respetar de manera rigurosa la forma que poseen los poemas originales. Parece que es más fácil, sin embargo, transmitir los temas tratados, de los cuales más destacables son los de la naturaleza. Y precisamente la preocupación por el paisaje fue muy relevante para los simbolistas franceses. Cabe la posibilidad de que esta apreciación hacia la naturaleza por los europeos proviniera de la influencia de las literaturas asiáticas, pues los modernistas incorporaron ciertas plantas y animales

asiáticos como lenguaje nuevo a sus creaciones, tales como libélulas, peonías, etc. Por tal motivo, cuando el simbolismo se introdujo en China, fue bien recibido de inmediato. Es decir, la influencia podría ser mutua entre Este y Oeste.

El tercer capítulo, después de llevar a cabo un recorrido sistemático a través de las dos novelas, partía de la hipótesis de que las obras poseían elementos comunes importantes, y hemos podido observar cómo se han construido las dos obras desde la diferente perspectiva cultural.

Es evidente que las mismas temáticas se muestran de modos distintos, ya que parten de una diferente postura filosófica, de dos culturas muy alejadas, por lo que es posible llegar a la conclusión de que, a pesar de estas diferencias, existe una similitud de relación profunda entre las novelas que hace pertinente su comparación.

Ambos autores poseen un bagaje literario que discurre desde la tradición a la modernidad, constituyéndose como puentes literarios entre dos épocas. Cela renueva la literatura tradicional de España, Yu Hua renueva la de China. La literatura tradicional no muere porque su valor interno es imperecedero; la literatura moderna no puede ser enemiga de la tradición, porque la literatura tradicional no está en proceso de agotamiento, sino que se expresa continuamente renovada.

Hemos observado cuatro temas comunes en estas dos novelas, de los que dos autores nos han mostrado sus diferentes interpretaciones. Ambos narran en primera persona y en forma de memorias, y se puede catalogar sus obras como pertenecientes al existencialismo. El uso de la narración en forma de memorias posee una base filosófica pesimista, donde la memoria es la fuente del dolor de una existencia en la que sobresale el sufrimiento sobre la felicidad. Hay muchas escenas de violencia descriptiva explícita en Cela frente a una narración más moderada en Yu Hua, lo que ha permitido calificar a la primera de novela tremendista. Las dos obras difieren también en la estructura de plasmación de los eventos de violencia. Mientras que en Cela es ascendente hasta el clímax con el matricidio, en Yu Hua es lineal y cada muerte posee la misma importancia para el protagonista.

En Yu Hua destacamos el uso de un tono cálido en la narración y su tendencia hacia la compasión. Este lenguaje es el natural en el personaje principal, y Yu Hua lo utiliza porque se compadece de él. Tristeza, compasión y calidez del lenguaje son los tres pilares fundamentales del estilo del autor chino. En *La familia de Pascual Duarte* hay puros actos violentos que necesitan para ser expresados un lenguaje igualmente crudo y

directo. Las escenas son desagradables porque el pensamiento mismo del protagonista Pascual debe parecernos odioso y tiene que transmitir miedo e incomodidad. La violencia, la crueldad y la aspereza del lenguaje usados serían los pilares más importantes del estilo del autor español.

Aunque ambos autores buscan la verosimilitud en sus narraciones, Yu Hua es más realista porque el uso que hace Cela de los elementos narrativos y el lenguaje es más artificial debido a que los personajes de carácter vulgar se expresan con una mezcla de lo culto y lo popular. Otro problema con la verosimilitud, pero no relacionado con el lenguaje, sería lo poco probable de encontrar tantos sucesos desafortunados en una sola vida. Mientras que *Fugui* sería como la representación del santo Job, Pascual sería lo opuesto a él, ya que carece de la paciencia del primero.

Otra característica notable de la novela de Yu Hua es presentar la vida del protagonista bajo el eterno circular de la vejez-juventud-vejez. *¡Vivir!* dibuja un círculo que pinta la vida proteica, donde la vida y la muerte se suceden como un proceso inevitable y natural. La muerte azota en la obra de Cela de una manera violenta, sin que haya presencia del fallecimiento por causas naturales.

Una obra se desarrolla viviendo en armonía con la naturaleza, mientras que la otra lo hace en contra. En esta idea se manifiesta una diferencia fundamental filosófica entre China y España, que se refleja en la propia actitud vital de los hombres. Los personajes de Yu Hua viven aceptando el devenir como parte de su pertenencia a la tierra en la que viven. Sin embargo, Cela coloca a Pascual en una postura de enfrentamiento directo que es también enfrentamiento directo contra el espacio y la naturaleza que lo rodean, que ha sido transformado pero que no ha dado sus frutos más que para una supervivencia elemental y siempre escasa. El ejemplo más representativo de esta actitud filosófica en ambos autores serían el buey de *Fugui* y la perra y la yegua de Pascual. El buey es el igual de *Fugui* mientras que Pascual Duarte ejecuta sin misericordia a sus animales.

Yu Hua expresa su actitud vital positiva de dar las gracias por vivir. Entiende la vida en un principio en términos de enemigo. Pero este enfado y esta angustia interior se van relajando con el paso del tiempo. Considera que un autor auténtico tiene que buscar la verdad sobre todas las cosas, una razón que rechazaría un juicio moral único. Vivir puede significar sufrir e incluso enfrentarse a lo más cruel, pero en esta vivencia se encuentra la nobleza de la vida.

La visión de Cela es completamente distinta: es la visión tremendista de la vida. Pascual se encuentra rodeado de la indiferencia familiar, donde el amor y la comunicación son extraños dentro de lo que debería ser el normal común. Su comportamiento estará entonces marcado por el destino trágico que le llevará hasta el matricidio, siguiendo su instinto asesino ascendente. Mucho se ha hablado del Cela público casi como de un personaje por su actitud socialmente provocadora, pero siempre podemos ver en su provocación una actitud opuesta a una sociedad uniforme y desgana.

El título de la novela es el mejor resumen de esperanza frente a las muertes que ocurren en ella. Vivir significa que nos tenemos que preparar lo mejor posible contra las desgracias de la vida. Fugui, frente a Pascual, nos enseña que la sonrisa es el mejor camino contra el destino y la muerte.

Por lo tanto, hemos llegado a las siguientes reflexiones, a parte de las ya expuestas arriba:

- **La validez y la importancia de los estudios *East/West* para la Literatura Comparada, la justificación de la metodología adoptada y las nuevas perspectivas derivadas de este proceso para proponer nuevas inquietudes con las que favorecer los estudios literarios.**

El recorrido que acabamos de realizar a lo largo de esta tesis del estudio comparativo de la Literatura china y la Literatura española nos permite justificar la validez e importancia de los estudios *East/West* en el marco de la disciplina de la Literatura Comparada. Una preocupación por la comparabilidad era que las dos literaturas han permanecido durante largo tiempo ajenas a influencia mutua alguna, y las relaciones literarias (*rappports de fait*) eran una estimación y una evaluación cruciales para este campo de investigación. Nuestra división en dos grandes fases, antes de 1900 (apenas existían contactos directos entre sí), y después de 1900 (se hallan contactos directos e indirectos), determina los diferentes modelos que hemos establecido, puesto que los modelos parten de varios enfoques.

Primeramente, hemos tratado de las cuestiones generales de la teoría literaria, la cual se considera una condición y metodología relevante que posibilita los estudios *East/West* cuando entre ambos espacios no existe una tradición de contactos como los que han mostrado los países europeos. Observamos que las dos literaturas de apariencias tan

distantes tienen ciertos aspectos en común, a pesar de los puntos divergentes, desde la interpretación del concepto de la Literatura y sus funciones, los géneros literarios y su evolución y desarrollo, la periodización literaria, etc., los cuales permiten examinar la esencia de la Literatura. Los rasgos o las perspectivas diferentes sirven para complementar la teoría literaria. Es cierto que la teoría de la literatura occidental ha ejercido y sigue ejerciendo mucha influencia en el mundo literario, pero una teoría debe ser aplicable para todas las literaturas, no únicamente para las ya familiarizadas por los teóricos occidentales.

El Modernismo literario español y chino que hemos tratado en el capítulo II trata de establecer el modelo de comparación de un periodo literario con la aplicación de la teoría literaria que mencionábamos antes. ¿Cómo delimitar un periodo literario bajo el “Modernismo” para ambas literaturas? Consideramos que las características comunes que comparten prevalecen a las divergentes en cuanto la periodización de una misma tendencia o movimiento literario. Asimismo, la divergencia y heterogeneidad que hallamos son componentes peculiares que se deben atribuir y englobar en una misma tendencia literaria, en vez de ser descartados por considerarlos irrelevantes.

Igualmente, en dicho apartado, nos hemos ocupado de las relaciones de hecho que existen entre los autores y las obras de estas dos literaturas nacionales, ya sea con a través de relaciones directas o indirectas mediante recepciones intermediarias. Por ejemplo, la comparación que realizamos entre los textos de Mu Shiying y *Azorín*, entre Mu Shiying y Valle-Inclán, entre Lu Xun y Pío Baroja, etc. El estudio de la recepción e influencia muestra los lazos y las conexiones que permiten unir las diversas literaturas dentro de un marco supranacional, además de evitar la arbitrariedad de comparar todo con todo.

La comparación de las dos novelas, *La familia de Pascual Duarte* y *¡Vivir!* en el capítulo III ofrece otro modelo de comparación: el de obra a obra. Estas dos novelas, con apenas contactos directos o indirectos mutuos, nos permite examinar cómo dos autores procedentes de diferentes culturas interpretan unos temas comunes a través de los usos de las técnicas narrativas, que permiten la posibilidad de una comparabilidad tipológica. Las diferencias culturales y geográficas no son óbice, sin embargo, para un estudio conjunto porque existen unos elementos comunes de carácter antropológico y universal temático arraigado en las necesidades elementales del espíritu humano.

En última instancia, las dos novelas muestran una convergencia de fondo en cuanto al género narrativo. Aunque sea cierto que los géneros no son fácilmente

perfilables, y a pesar de la existencia propia del canon literario europeo, las dos novelas procedentes de diferentes culturas se contemplan desde el universo del género narrativo. Esta idea llega a ser más significativa si hacemos una comparación entre obras más antiguas que carezcan de toda influencia mutua, como, por ejemplo, al comparar la novela clásica china con la novela clásica española; asimismo, nos hace reflexionar sobre el triunfo de este género al contemplar la extensa evolución del género en la historia de la literatura, que no es sino un proceso del ascenso de las narrativas. Todo ello debe ser considerado bajo la cristalización literaria de un desarrollo social y económico en ambos espacios geográficos (Berger, 1984: 161).

- **La interrelación comunicativa entre las dos literaturas y sus investigaciones se deben fomentar en ambos países recíprocamente.**

A través de un estudio diacrónico de fases desde la antigüedad hasta el presente, podemos considerar que el intercambio entre ambas culturas y literaturas muestra un considerable aumento en su interrelación, especialmente en estas últimas décadas cuando la apertura de las fronteras mutuas es un hecho patente. Del mismo modo, creemos que todavía queda mucho camino por recorrer. Ante dos lenguas -el chino y el español- tan diferentes, la traducción sigue siendo el eje que permite la aproximación entre sus literaturas. Hemos de resaltar que la mayoría de los textos chinos y españoles que hemos tratado en esta tesis carecen de traducciones del chino al español, o a la inversa. Ha sido una grata sorpresa descubrir durante este camino las relaciones entre los autores chinos y los españoles: Dai Wangshu viajó a España y conoció y tradujo la literatura española, y posiblemente ejerció cierta influencia en su amigo Mu Shiyong puesto que este último habría leído las obras de *Azorín*, al que cita en un relato suyo; Lu Xun tradujo los cuentos de Pío Baroja y se observan analogías entre su propia colección de cuentos con las del español, amén de otras analogías. Gracias a una lectura bilingüe, la barrera lingüística se puede ir suprimiendo con el último objetivo de mejorar la comprensión mutua.

Para terminar, estamos convencidos de que la divergencia proporciona y proyecta nueva energía para renovar la literatura. Exponer los sistemas culturales como el de Oriente y Occidente en el mismo campo de estudio permite situarnos en una posición privilegiada para afrontar el reto de la interculturalización.





## BIBLIOGRAFÍA

- ANÓNIMO (2003, 21 de marzo): “Cela gana el Premio Nobel por su «visión provocadora del ser humano»”. *El País*. Recuperado el 8 de octubre de 2018, de [[http://elpais.com/diario/2003/03/21/portada/1048201233\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2003/03/21/portada/1048201233_850215.html)].
- ANTOLÍN RATO, Mariano (1977): “Introducción”. En FENOLLOSA, Ernest, POUND, Ezra: *El carácter de la escritura china como medio poético* (pp. 9-31). Madrid: Visor.
- ANXO, Abúin *et al.* (2009): *Teoría literaria española con voz propia*. Madrid: Arco/Libros.
- ARBILLAGA, Idoia (2003): *La literatura china traducida en España*. Alicante: Universidad de Alicante.
- ARISTÓTELES (1987): “Poética”. En ARISTÓTELES, HORACIO: *Artes poéticas*. Edición bilingüe de Aníbal González. Madrid: Taurus.
- BAJK, Whangbai (1991): *El surrealismo poético en el mundo europeo y el extremo oriente. La propagación del Surrealismo europeo al Japón y a Corea: y un comparativo de la poesía vanguardista española y coreana*. Nueva York: Peter Lang Publishing.
- BAL, Mieke (2006): *Teoría de la narrativa*. Madrid: Cátedra.
- BAQUERO GOYANES, Mariano (1993): *¿Qué es la novela? ¿Qué es el cuento?* Murcia: Universidad de Murcia.
- BAQUERO GOYANES, Mariano (1995): *Estructuras de la novela actual*. Madrid: Editorial Castalia.
- BARAHONA DE SOTO, Luis (1981): *Las lágrimas de Angélica*. Madrid: Cátedra.
- BAROJA, Pío (1955): *Vidas sombrías*. Madrid: Afrodiseo Aguado.
- BAROJA, Pío (1975): *Cuentos*. Prólogo de Julio Caro Baroja. Madrid: Alianza Editorial.
- BAROJA, Pío (1998): *Vidas sombrías*. Introducción de José-Carlos Mainer. Madrid: Biblioteca Nueva, S. L.

- BAROJA, Pío (2001): *El árbol de la ciencia*. Madrid: Cátedra.
- BAROJA, Pío (2011): *El mar*. Barcelona: RBA Libros, S.A.
- BARRIOS Y BARRIOS, Catalina (2015): *Enrique Gómez Carrillo: En el periodismo guatemalteco siglo XX*. Guatemala: Óscar de León Castillo.
- BARTHES, Roland (1987): *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós.
- BASSNETT, Susan (1993): *Comparative Literature: A critical introduction*. Oxford: Blackwell.
- BAUDELAIRE, Charles (2014): *Las flores del mal*. Traducción de Manuel J. Santayana. Madrid: Vaso Roto.
- BAYO, Manuel (2013): *China en la literatura hispánica*. Taichung: Catay.
- BERG, Walter Bruno (1995): “De modernista a moderno: avatares de un personaje valleinclanesco”. En AZNAR, Soler, RODRÍGUEZ, Juan (eds): *Valle-Inclán y su obra* (pp. 257-267). Barcelona: Sant Cugat del Vallés, Associació d’Idees (Colección “El gato negro”).
- BERGER, Willy R. (1984): “Teoría de los géneros e investigación comparada de los géneros”. En SCHMELING, Manfred: *Teoría y praxis de la literatura comparada* (pp. 135-168). Barcelona: Alfa.
- BLASCO IBÁÑEZ, Vicente (2007): *La vuelta al mundo de un novelista (2): China, Macao, Hong-Kong, Filipinas, Java, Singapur, Birmania, Calcuta*. Madrid: Alianza.
- BOBES NAVES, María del Carmen (1993): *La novela*. Madrid: Síntesis.
- BORAO MATEO, José Eugenio (2017): *Las miradas entre España y China. Un siglo de relaciones entre los dos países (1864-1973)*. Madrid: Miraguano Ediciones.
- BREINER-SANDERS, Karen E. (1990): «*La familia de Pascual Duarte*» a través de su imagería. Madrid: Pliego.
- BRUNKHORST, Martin (1984): “La periodización en la historiografía literaria”. En SCHMELING, Manfred (ed.): *Teoría y praxis de la literatura comparada* (pp. 39-68). Barcelona: Editorial Alfa Barcelona/Caracas.
- CAI, Zhongqi (2002): *Cofigurations of Comparative Poetics: Three Perspectives on Western and Chinese Literary Criticism*. Honolulu: University of Hawai’s Press.

- CALINESCU, Matei (1991): *Cinco caras de la modernidad: Modernismo, vanguardia, decadencia, "kitsch", postmodernismo*. Madrid: Tecnos.
- CAO, Shunqing (2008a): "The Discourse of Chinese Literary Theory and the Dialogue between Western Literary Theory and Chinese Literary". *Journal of Multicultural Discourses*, 1, 3, 1-15.
- CAO, Shunqing/曹顺庆 (2014): "El problema de la variación en el estudio paralelo de la Literatura Comparada/比较文学平行研究中的变异问题". *Journal of Sun Yat-Sen University (Social Science Edition)/中山大学学报 (社会科学版)*, 3 (54), 249, 24-29.
- CAO, Shunqing/曹顺庆, WANG, Chao/王超 (2008b): "Treinta años de la Literatura comparada china/中国比较诗学三十年". *Estudios literarios*, 9: 50-60.
- CAO, Shunqing/曹顺庆 (2006): "La reflexión y la exploración de la definición de Literatura Comparada y la comparabilidad/比较文学学科理论的困惑与进展". *Jiangnan Tribune/江汉论坛*, 7, 98-103.
- CARNER, Josep (1932): "La passejada pels brodats de seda". *La Nostra Terra*, V, 55, 256-270. En "La passejada pels brodats de seda, de Josep Carner," *Archivo China España, 1800-1950*, [<http://bekasi.uoc.es/items/show/760>], consulta: 16 de marzo de 2018].
- CELA, Camilo José (1982): *La colmena*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- CELA, Camilo José (2013 [1942]): *La familia de Pascual Duarte*. Barcelona: Austral.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1978): *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Andable.
- CHANG, Luisa Shu-Ying (2004): "Lejanía y fantasía: 'China' en la literatura modernista hispanoamericana". *Actas XIV Congreso AIH (Vol. IV)*, 91-100. En: [[https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/14/aih\\_14\\_4\\_012.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/14/aih_14_4_012.pdf)], consulta: 8 de octubre de 2018].
- CHANG, Luisa Shu-Ying (2008): «Literatura iberoamericana en chino». *Cuadernos hispanoamericanos*, 694, 79-95.
- CHEN, Guojian (2015): *La poesía china en el mundo hispánico*. Madrid: Miraguano Ediciones.
- CIORANESCU, Alexandre (1964): *Principios de literatura comparada*. Santa Cruz de Tenerife: Universidad de La Laguna.

- CIXOUS, Hélène (1995): *La risa de la medusa*. Barcelona: Anthropos.
- CUESTA ABAD, José Manuel, JIMÉNEZ HEFFERNAN, Julián (eds.) (2005): *Teorías literarias del siglo XX: una antología*. Madrid: Akal.
- DAI, Wangshu/戴望舒 (2004): *Obras completas de Dai Wangshu. Vol. 4/戴望舒作品集 (四)*. Kaifeng: Henan University Press.
- DAI, Wangshu/戴望舒 (2005): *Obras de Daiwangshu/戴望舒作品*. Beijing: Press Corporation.
- DAMROSCH, David (2003): *What is world literature?* Princeton: Princeton University Press.
- DAMROSCH, David, MELAS, Natalie y BUTHELEZI, Mbongiseni (eds.) (2009): *The Princeton sourcebook in comparative literature: from the European Enlightenment to the global present*. Princeton: Princeton University Press.
- DARÍO, Rubén (1987): *Azul*. Madrid: Espasa-Calpe, S. A.
- DARÍO, Rubén, (1992): *Prosas profanas*. Edición de José Olivio Jiménez. Madrid: Alianza Editorial.
- DAVIS, John Francis (1870): *Poeseos Sinicae commentarii. The poetry of the Chinese*. London: Asher.
- DEENEY, John (1981): "Comparative Literature from Chinese Perspectives". *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)*, 3 (1), 130-136.
- DENTON, Kirk A. (ed.) (1996): *Modernnn Chinese literary thought: Writings on literature, 1893-1945*. California: Stanford University Press.
- DERRIDA, Jacques (2008): "Who or What Is Compared? The Concept of Comparative Literature and the Theoretical Problems of Translation". *Discourse*, 3 (1&2), 22-53.
- DÍAZ PLAJA, Guillermo (1979): *Modernismo frente a noventa y ocho*. Madrid: Espasa-Calpe, S. A.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (2007): *Teoría de la literatura*. Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces.
- DOMÍNGUEZ, César, HAUN, Saussy y VILLANUEVA, Darío (2016): *Lo que Borges enseñó a Cervantes: Introducción a la literatura comparada*. Madrid: Taurus.

- DONG, Naibin/董乃斌 (2001): “Perspectiva paradigmática/中国文学史的演进: 范式的视角”. *Ciencia social china*, 0 (6), 160-170.
- DUAN, Ruochuan (2014, 2 de abril): “El vínculo predestinado entre Blasco Ibáñez y China”. *Diario de lectura china*. Recuperado el 8 de Noviembre de 2014, de [[http://epaper.gmw.cn/zhdsb/html/2014-04/02/nw.D110000zhdsb\\_20140402\\_1-18.htm](http://epaper.gmw.cn/zhdsb/html/2014-04/02/nw.D110000zhdsb_20140402_1-18.htm)].
- DUCROT, Oswald, TODOROV, Tzvetan (2006): *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- ECO, Umberto (2005): *Sobre literatura*. Barcelona: Debolsillo.
- ESCARTÍN GUAL, Montserrat (2015): “Introducción”. En MARTÍNEZ RUIZ, José (*Azorín*): *Diario de un enfermo*. Madrid: Cátedra.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio (2016): *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial.
- ETIEMBLE, René (1977): *Ensayos de literatura (verdaderamente) general*. Madrid: Taurus.
- FELSKI, Rita, STANFORD FRIEDMAN, Susan (eds.) (2013): *Comparison: Theories, Approaches, Uses*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- FENOLLOSA, Ernest, POUND, Ezra (1977): *El carácter de la escritura china como medio poético*. Traducción de Antolin Rato. Madrid: Visor.
- FERNÁNDEZ, Carolina Molina (2007): *Cómo se analiza una novela, Teoría y práctica del relato II*. En: [<https://literaturaargentinaii.files.wordpress.com/2012/12/molina-fernc3a1nandez-carolina-como-se-analiza-una-novela-ii.pdf>, consulta: 8 de octubre de 2018].
- FERRERES, Rafael (1975a): *Verlaine y los modernistas españoles*. Madrid: Editorial Gredos.
- FERRERES, Rafael (1975b): “La mujer y la melancolía en los modernistas”. En LITVAK, Lily: *El Modernismo* (pp. 171-183). Taurus: Madrid.
- FERRERES, Rafael (1975c): “Los límites del Modernismo y la Generación del noventa y ocho” (pp. 29-49). En LITVAK, Lily: *El Modernismo*. Taurus: Madrid.
- FOLCH FORNESA, Maria Dolors (1984): “Poesia xinesa i poesia xinesa en català”. *Revista de Poesía*, 25, 57-86.

- FOLCH FORNESA, Maria Dolors (1995): "Sinological Materials in Some Spanish Libraries". En *Europe Studies China. Papers from an International Conference on the History of Modern Sinology*. Londres, Han-Shan-Tang.
- FOLCH FORNESA, Maria Dolors (2013): "Se hizo camino al andar: cómo se trenzaron las relaciones entre China y España". En Ríos, Xulio (coord.): *Las relaciones hispano-chinas: historia y futuro* (pp. 11-38). Madrid: Catarata.
- FOWLER, Alastair (1987): *Kinds of literature: An Introduction to the theory of genres and modes*. Oxford: Clarendon Press.
- FRANKE, William (2016): Nothingness and the aspiration to universality in the poetic 'making' of sense: An essay in comparative east-west poetics. *Asian Philosophy*, 26(3), 241-264.
- GÁLIK, Marián (2011): "On the New Chinese Literature as an Interliterary Community". *Higher Education Press and Springer-Verlag*, 5 (2): 139-58.
- GÁLIK, Marián (ed.) (1994): *Chinese Literature and European Context*. Bratislava: Institute of Asian and African Studies of the Slovak Academy of Sciences.
- GALLO, Rubén (2016): "Modernism and the New Global Imaginary: A Tale of Two Modernisms: From Latin America to Europe and Back Again". En SHERRY, Vincent (ed.): *The Cambridge History of Modernism* (pp. 250-268). New York: Cambridge University Press.
- GARCÍA BERRIO, Antonio, HUERTA CALVO, Javier (1999): *Los géneros literarios: Sistema e historia* (3ª ed.). Madrid: Cátedra.
- GARCÍA DE JUAN, Miguel Ángel (1997): *Los cuentos de Pío Baroja: Creación, recepción y discurso*. Madrid: Pliegos
- GARCÍA LORCA, Federico (1980): *Obras completas. Tomo I*. Madrid: Aguilar.
- GARCÍA POSADA, Miguel (2004): "Edición y prólogo". GARCÍA LORCA, Federico: *Poesía completa I*. Barcelona: Debolsillo.
- GARCÍA-BORRÓN MARTÍNEZ, María-Dolores (2002): *Introducción a la historia de las artes del espectáculo en China*. Tarragona: Universitat Rovira i Virgili.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (1993): *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (2000): *Nueva introducción a la teoría de la literatura*. Madrid: Síntesis.

- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (2004): *Nueva introducción a la teoría de la literatura*. Madrid: Síntesis.
- GAYLEY, Charles Mills (1903): What is “Comparative Literature”? *Atlantic Monthly*, 92, 56-68.
- GAYTON, Gillian (1975): *Manuel Machado y los poetas simbolistas franceses*. Valencia: Editorial Bello.
- GIL-ALBARELLOS, Susana (2006): *Introducción a la literatura comparada*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- GILES, Herbert Allen (2013[1927]): *A History of Chinese Literature*. New York and London: D. Appleton and Company.
- GŁOWIŃSKI, Michał (1993): “Los géneros literarios”. En ANGENOT, Marc *et al.* *Teoría literaria* (pp. 93-109). México: Siglo XXI Editores.
- GNISCI, Armando, *et al.* (eds.) (2002): *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica.
- GOETHE, Johann Wolfgang von, ECKERMANN, Johann Peter (2006): *Conversaciones con Goethe: en los últimos años de su vida*. Barcelona: Acantilado.
- GÓMEZ CARRILLO, Enrique (1900): *De Marsella á Tokio, sensaciones de Egipto, la India, la China y el Japón*. París: Garnier Hermanos.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (1996): *El lenguaje literario: Teoría y práctica*. Madrid: Edaf.
- GÓNGORA y ARGOTE, Luis de (1962): *Romance de Angélica y Medoro*. Estudio-comentario, versión prosificada y notas por Dámaso Alonso Madrid: Acies.
- GONZÁLEZ ALCÁZAR, Felipe (2002): *Principios de poética en los preceptistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- GONZÁLEZ DE MENDOZA, Juan (1990): *Historia del gran reino de la china*. Madrid: Miraguano Ediciones.
- GONZÁLEZ DE VALLE, Luis T. (2002): *La canonización del diablo: Baudelaire y la estética moderna en España*. Madrid: Editorial Verbum, S.L.
- GONZÁLEZ RUY, Inma (2013): “Activos para una relación cultural ascendente entre España y China: Formación, información, transformación”. En Ríos, Xulio



- (coord.): *Las relaciones hispano-chinas: historia y futuro* (pp. 154-175). Madrid: Catarata.
- GU, Hongming (1915): *The Spirit of the Chinese People*. En [\[https://en.wikisource.org/wiki/The\\_Spirit\\_of\\_the\\_Chinese\\_People/3\]](https://en.wikisource.org/wiki/The_Spirit_of_the_Chinese_People/3), consulta: 2 de octubre de 2017].
- GUILLÉN, Claudio (1979): “De influencias y convenciones”. *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Vol. II, 87-97.
- GUILLÉN, Claudio (2005): *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Tusquets.
- GULLÓN, Ricardo (1980): *El modernismo visto por los modernistas*. Barcelona: Guadarrama.
- GULLÓN, Ricardo (1990): *Direcciones del Modernismo*. Madrid: Alianza.
- GUO, Shaoyu (2010): *Historia de la crítica literaria china*. Beijing: The Commercial Press. 郭绍虞. 2010. 中国文学批评史[M]. 北京: 商务印书馆.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael (1983): *Modernismo*. Barcelona: Montesinos.
- GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel (1980): “El arte y el materialismo”. En GULLÓN, Ricardo: *El modernismo visto por los modernistas* (pp. 156-180). Barcelona: Guadarrama.
- HE, Caixia/和彩霞 (2003): “Comment on the narrative pattern of Yuhua’s novels/余华小说的叙事模式浅析”. TFM. Henan Normal University. En: [\[http://www.doc88.com/p-9965967996081.html\]](http://www.doc88.com/p-9965967996081.html), consulta: 8 de octubre de 2018].
- HERNÁN RAMÍREZ SIERRA, Hugo (2016): “La imagen de China en tres piezas de teatro del Siglo de Oro español”. *Diálogos con China*. Bogotá: Ediciones Uniandes.
- HERRERA FELIGRERAS, Andrés (2007): “La nueva sinología española”. *Huarte de San Juan. Geografía e Historia*, 14, 257-267.
- HERVEY-SAINT-DENYS, Léon, marquis d’ (1977 [1862]): *Poésies de L’époque des Thang*. París: Champ Libre.
- HIGUERAS, Georgina (2012, 12 de junio): “China, el nuevo horizonte literario”. *El país*. Recuperado el 2 de agosto de 2017, de [\[https://elpais.com/cultura/2012/06/12/actualidad/1339515047\\_893050.html\]](https://elpais.com/cultura/2012/06/12/actualidad/1339515047_893050.html).
- HINTERHÄUSER, Hans (1980): *Fin de siglo: figuras y mitos*. Madrid: Taurus.

- HONG, Zhigang/洪志刚 (2008): “La redención del sufrimiento/苦难的救赎”. YU, Hua. *Selección de textos de Yu Hua/余华精选集*(pp. 1-13). Beijing: Beijing Yanshan Press.
- HONG, Zhigang/洪志刚 (2005): *The biography of Yu Hua/余华评传*. Zhengzhou: Zhengzhou University Press.
- HSIA, Chih-tsing (1999): *A History of Modern Chinese Fiction*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- HU, Lancheng/胡兰成 (2013): *Historia de la Literatura china/中国文学史话*. Beijing: China Changan Publishing House.
- HU, Shi (1996 [1917]): “Some Modest Proposals for the Reform of Literature”. En DENTON, Kirk A. (ed.). *Modern Chinese literary thought: Writings on literature, 1893-1945* (pp. 123-139). California: Stanford University Press.
- HU, Shi/胡适 (2014 [1928]): *Historia literaria de Baihua/白话文学史*. Wuhan: Wuhan University Press.
- HUANG, Shenjun/黄沈俊, WANG, Youliang/王有亮(2013): “The commentary of studies on Yu Hua in 2012/2012 年余华研究综述”, *Journal of Jiangsu Radio and Television University*, 2, 55-59.
- IGLESIAS LAGUNA, Antonio (1969): *Treinta años de novela española 1938-1968, Volumen I*. Madrid: Prensa Española.
- ILIE, Paul (1971): *La novelística de Camilo José Cela*. Madrid: Gredos.
- INMAN FOX, Edward (1980): “Azorín, lector de los clásicos”. En RICO, Francisco (ed). *Historia y crítica de la literatura española* (Vol. 6, *Modernismo y 98* ) (pp. 387-394). Barcelona: Crítica.
- IRIARTE, Tomás de (2004): *Fábulas literarias*. Edición de Emilio Palacios Fernández. Barcelona: Debolsillo.
- JAURALDE POU, Pablo (2015): “Fuentes para el estudio de la historia de China y España”. *Voz y letra: Revista de literatura*, 26 (2), 3-29.
- JI, Jin/季进, YU, Xiayun/余夏云 (2017): *Studies of Modern Chinese Literature in the English-Speaking Word/英语世界中国现代文学研究综论*. Beijing: Peking University Press.

- Ji, Xianlin/季羨林 (1997): “Prólogo/总序”. En Ji, Xianlin/季羨林, ZHANG, Guanglin/张光璘 (eds). *Debate cultural entre Oriente y Occidente/东西文化议论集* (pp. 4-19). Beijing: The Economic Daily Publishing House.
- Ji, Xianlin/季羨林, ZHANG, Guanglin/张光璘 (eds) (1997). *Debate cultural entre Oriente y Occidente/东西文化议论集*. Beijing: The Economic Daily Publishing House.
- Ji, Xianlin/季羨林(2009 [1992]): *Diez años estudiando en Alemania/留德十年*. Beijing: Foreign Language Teaching and Research Press.
- JIA, Zhifang/贾植芳, YU, Yuangui/俞元桂 (eds.) (1993): *Bibliography of Modern Chinese Literature/中国现代文学总书目*. Fujian Education Press.
- JIN, Wei (2012): “Traducción y difusión de la novela española en China (1795-2010)”. Tesina. Nanjing: Universidad de Nanjing.
- JOVE, Jordi (1987): “Anotaciones a *La pipa de Kif* de Valle-Inclán”. *Scriptura*, 3, 133-147.
- JUAN, Marcela de (1956): “La literatura china”. *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, 34 (125), 66-79.
- JUAN, Marcela de (1962): *Segunda antología de la poesía china*. Madrid: Revista de Occidente.
- JUAN, Marcela de (1973): *Poesía china: del siglo XXII a. C a las canciones de la revolución cultural*. Madrid: Alianza.
- JUAN, Marcela de (1977): *La China que ayer viví y la China que hoy entreví*. Barcelona: Luis de Caralt Editor S.A.
- JULLIEN, François (2008): *La urdimbre y la trama: Lo canónico, lo imaginario y el orden del texto en China*. Buenos Aires: Katz.
- KU, Menghsuan (2012): “Publicaciones en China y en Taiwán de las traducciones de las novelas españolas al chino”. *Estudios de Traducción*, Vol.2, 167-184.
- KUANG, Xinnian/旷新年 (2004): “On Yu Hua’s novels/论余华的小说”. *Journal of Hangzhou Teachers College/杭州师范学院学报*, 4, 41- 46.
- Lao she/老舍 (2014): *Introducción a la Literatura/文学概论讲义*. Beijing: Beijing Publishing House.

- LEE, Leo Ou-Fan (1999): *Shanghai Modern: The Flowering of a New Urban Culture in China, 1930-1945*. United States of America: Harvard University Press.
- LEE, Thomas H. C. (ed.) (1991): *China and Europe images and influences in sixteenth to eighteenth centuries*. Hongkong: The Chinese University Press.
- LEV, Leora (1995): “Valle-Inclán como bricoleur: topografías del deseo en las sonatas”. En AZNAR, Soler, RODRÍGUEZ, Juan (eds): *Valle-Inclán y su obra* (pp. 269-273). Barcelona: Sant Cugat del Vallés, Associació d’Idees (Colección “El gato negro”).
- LI, Dan/ 李丹 (2002): “La estrategia retórica y su significado en las novelas de Yu Hua/ 余华小说的修辞策略及意义”. TFM. Hebei Normal University.
- LI, Hengtian/ 李恒田 (2006): *On the Chinese novel at the end of 20'th century in the context of globalization/ 全球语境下二十世纪末小说*. Tesis Doctoral. En: [<http://lib.cnki.net/cdmd/10511-2006079166.html>, consulta: 8 de octubre de 2018].
- LITVAK, Lily (1986): *El sendero del tigre: Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX (1880-1913)*. Madrid: Taurus.
- LITVAK, Lily (1990): *España 1900: Modernismo, anarquismo y fin de siglo*. Barcelona: Antropos.
- LITVAK, Lily (2013): “Las flores en el modernismo hispanoamericano”. *Creneida*, 1, 134-159.
- LITVAK, Lily (ed.) (1981): *El Modernismo*. Madrid: Taurus.
- LIU, James. J. Y. (1975): *Chinese theories of literature*. Chicago: University of Chicago Press.
- LIU, Jiangkai/ 刘江凯 (2012): *La recepción de la literatura china en los países extranjeros/ 中国当代文学的海外接受: 认同与延异*. Pekín: Pekín University Press.
- LLOPESA, Ricardo (1996): “Orientalismo y Modernismo”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 25, 171-180.
- LLOVET, Jordi, CANER, Robert, CATELLI, Nora, MARTÍ MONTERDE, Antoni, y VIÑAS PIQUER, David (eds.) (2012): *Teoría literaria y literatura comparada*. Barcelona: Ariel.

- LOPE DE VEGA, Félix (2009): *Angelica en el Catay*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. En: [<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcvt262>, consulta: 8 de octubre de 2018].
- LÓPEZ-VEGA, Martín (2002): *El viajero modernista*. Gijón: Llibros del Pexe.
- Lu Xun (1996): "Preface to Call to Arms". En DENTON, Kirk A. (ed.) (1996): *Modern Chinese literary thought: Writings on literature, 1893-1945* (pp. 238-242). California: Stanford University Press.
- Lu Xun/ 鲁迅(2001): *Historia concisa de la ficción china/中国小说史略*. Taiyuan: Shanxi People's Press.
- MA, Yuan/马原 (2000): "Memoria de la literatura en la nueva era/关于新时期文学的记忆". *Crítica de escritores contemporáneos/当代作家评论*, 4.
- MAINER, José Carlos (2014): *Historia mínima de la literatura española*. Madrid: Turner Publicaciones S. L.
- MAINER, José-Carlos (2010): *Historia de la literatura española: Vol. 6, modernidad y nacionalismo, 1900-1939*. Barcelona: Crítica.
- MAIR, Victor (ed.) (2001): *The Columbia History of Chinese Literature*. New York: Columbia University Press. Edición de Kindle.
- MARCO MARTÍNEZ, Consuelo, LEE MARCO, Jade (2010): "La enseñanza del español en China: Evolución histórica, situación actual y perspectivas". *Cálamo FASPE*, 56, 3-14.
- MARÍN LACARTA, Maialen (2008): "La traducción indirecta de la narrativa china contemporánea al castellano: ¿síndrome o enfermedad?". *1611: revista de historia de la traducción*, no. 2. En: [<http://www.traduccionliteraria.org/1611/art/marin.htm>, consulta: 8 de octubre de 2018].
- MARÍN LACARTA, Maialen (2012): *Mediación, recepción y marginalidad: las traducciones de literatura china moderna y contemporánea en España*. Tesis doctoral. Institut National des Langues et Civilisations Orientales y Universitat Autònoma de Barcelona.
- MARINO, Adrian (1998): "Replantearse la literatura comparada". En ROMERO LÓPEZ, Dolores (ed.): *Orientaciones en literatura comparada* (pp. 37-86). Madrid: Arco/libros.

- MARTÍNEZ RUIZ, José (*Azorín*) (1975): *Obras completas*, tomo I, ed. Cruz Rueda, Ángel. Madrid: Aguilar.
- MARTÍNEZ RUIZ, José (*Azorín*) (1997): *La voluntad*, ed. Martpinez del Portal, María. Madrid: Cátedra.
- MARTÍNEZ RUIZ, José (*Azorín*) (2015): *Diario de un enfermo*, ed. Escartín Gual, Montserrat. Madrid: Cátedra.
- MARTÍNEZ RUIZ, José (*Azorín*)/阿左林 (1943): *Compilación de textos de Azorín/阿左林小说*. Traducción de Bian Zhilin. Beijing: Editorial Libro Nacional.
- MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús (coord.) (1995): *Historia de la literatura española. Volumen III. Siglos XVIII, XIX, XX*. León: Editorial Everest, S. A.
- MENÉNDEZ PIDAL, Gonzalo (1944): *Imagen del mundo hacia 1570: según noticias del Consejo de Indias y de los tratadistas españoles*. Madrid: S.N.
- MILIC, Louis T., COFFMAN, Stanley K. (1993): "Imagism". En PREMINGER, Alex, BROGAN, T.V.F. (co-eds): *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (pp. 574-575). New Jersey: Princeton University Press.
- MINER, Earl (1990): *Comparative Poetics: An Intercultural Essay on Theories of Literature*. Princeton: Princeton University Press.
- MINER, Earl (2002): "Estudios Comparados interculturales". En ANGENOT, Marc *et al.* *Teoría literaria* (pp. 183-205). México: Siglo XXI Editores.
- MOLINA FERNÁNDEZ, Carolina (2006): "Cómo se analiza una novela. Teoría y práctica del relato, I". *Per Abbat:boletín filológico de actualización académica y didáctica*, 1, 35-60.
- MOLINA FERNÁNDEZ, Carolina (2007): "Cómo se analiza una novela. Teoría y práctica del relato, II". *Per Abbat:boletín filológico de actualización académica y didáctica*, 2, 47-72.
- MOLL, Nora (2002): "Imágenes del «Otro». La literatura y los estudios interculturales". En GNISCI, Armando, SINOPOLI, Franca, *et al.* (eds.): *Introducción a la literatura comparada* (pp.347-390). Barcelona: Crítica.
- MU, Shiyong/穆时英 (2017): *Selección de relatos de Mu Shiyong/穆时英精品选*. Beijing: China Book Publishing House.

- MU, Shiyong/穆时英 (2010): “Mu Shiyong/穆时英”. En MU, Shiyong/穆时英, LIU, Naou/刘呐鸥: *Obras de Liu Naou y Mu Shiyong/刘呐鸥穆时英卷* (pp. 71-403). Shanghai: Shanghai Literature Art Publishing House.
- MU, Shiyong/穆时英, LIU, Naou/刘呐鸥 (2010): *Obras de Liu Naou y Mu Shiyong/刘呐鸥穆时英卷*. Shanghai: Shanghai Literature Art Publishing House.
- MUNGELLO, David Emil (1999): *The great encounter of China and the West, 1500-1800*. USA: Rowman Littlefield Publishers.
- MURAKAMI, Haruki/村上春树 (2017): *El novelista como profesión/我的职业是小说家*. Shanghai: Nanhai Publishing House.
- NAUPERT, Cristina (2001): *La tematología comparatista: entre teoría y práctica*. Madrid: Arco/Libros.
- OLLÉ, Manel (2000): *La invención de China*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz.
- OLLÉ, Manel (2015): “El veïnat xinès i l'exotisme literari”. *452° F*, 13, 16-34. Traducido en: OLLÉ, Manel (2015): “Chinese vicinity and literary exocitism”. *452° F*, 14, 161-187.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros (2007): *Las épocas de la literatura española* (3ª ed.). Barcelona: Ariel.
- PÉREZ BAZO, Javier (1998): *La vanguardia en España: arte y literatura*. París: Cric & Ophrys.
- PLAKS, Andrew H. (1988): Where the Lines Meet: Parallelism in Chinese and Western Literatures. *Chinese literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)*, 10 (1/2), 43-60.
- PLATAS TASENDE, Ana María (2004): *Camilo José Cela*. Madrid: Síntesis.
- PLATAS TASENDE, Ana María (2007): *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Espasa Calpe.
- POLLARD, David (ed.) (1998): *Translation and Creation: Readings of Western Literature in Early Modern China, 1840-1918*. John Benjamins Publishing Company Amsterdam/Philadelphia.
- POLLARD, David E. (1973): *A Chinese look at literature: the literature values of Chou Tso-jên in relation to the tradition*. Berkeley: University of California Press.

- POUND, Ezra (1980): *Cathay*. Barcelona: Tusquets.
- POZUELO YVANCOS, José María (dir.) (2011): *Historia de la literatura española (Vol. 8, Las ideas literarias (1214-2010))*. Barcelona: Crítica.
- POZUELO YVANCOS, José María & ARADRA SÁNCHEZ, Rosa María (2000): *Teoría del canon y literatura española*. Madrid: Cátedra.
- PULIDO TIRADO, Genara (ed.) (2001): *La literatura comparada: fundamentación teórica y aplicaciones*. Jaén: Universidad de Jaén.
- QIAN, Lique (1994): "The eastward journey of Don Quijote and Hamlet". GÁLIK, Marián (ed.) *Chinese Literature and European Context* (pp. 99-104). Bratislava: Institute of Asian and African Studies of the Slovak Academy of Sciences.
- QIAN, Zhongshu/钱钟书(2016): *La fortaleza asediada/围城*. Beijing: People's Literature Publishing House.
- RAMÍREZ SIERRA, Hugo Hernán (2016): "La imagen de China en tres piezas de teatro del Siglo de Oro español". *Diálogos con China*, 1, 36-59. Bogotá: Universidad de los Andes.
- RÍOS, Xulio (2014): *Bienvenido, mister Mao*. Madrid: Akal.
- RIQUER, Martín de, VALVERDE, José María (2007): *Historia de la literatura universal 2: Desde el Barroco hasta nuestros días*. Madrid: Gredos.
- ROBIN, Régine (1993): "Extensión e incertidumbre de la noción de literatura". En ANGENOT, Marc *et al. Teoría literaria* (pp. 51-56). México: Siglo XXI Editores.
- RODRÍGUEZ, Josep María (2007): *Hana o la flor del cerezo*. Valencia: Pre-Textos.
- ROMERO LÓPEZ, Dolores (1998): *Una relectura del "fin de siglo" en el marco de la literatura comparada: teoría y praxis*. Bern: Peter Lang.
- ROMERO LÓPEZ, Dolores (ed.) (1998): *Orientaciones en literatura comparada*. Madrid: Arco/libros.
- ROMERO TOBAR, Leonardo (2006): *La literatura en su historia*. Madrid: Arco/libros.
- ROMERO TOBAR, Leonardo (ed.) (2004): *Historia literaria/Historia de la literatura*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.



- ROVIRA-ESTEVA, Sara, SÁIZ LÓPEZ, Amelia (2008): “La traducción de la literatura femenina china y la construcción cultural de género”. En SAN GINÉS, Pedro (ed): *Nuevas perspectivas de investigación sobre Asia Pacífico* (pp. 633-653). Granada: Universidad de Granada.
- RUIZ CASANOVA, José Francisco (2011): *Dos cuestiones de literatura comparada: Traducción y poesía. Exilio y traducción*. Madrid: Cátedra.
- RYJIK, Veronika (2011): *Lope de Vega en la invención de España: El drama histórico y la formación de la conciencia nacional*. Woodbrigde: Tamesis.
- SAID, Edward W. (2015): *Orientalismo*. Barcelona: Debolsillo.
- SANZ VILLANUEVA, Santos (1980): *Historia de la novela social española (1942-1975) I*. Madrid: Alhambra.
- SANZ, Carlos (1958): *Primitivas relaciones de España con Asia y Oceanía: los dos primeros libros impresos en Filipinas, más un tercero en discordia*. Madrid: Librería General Victoriano Suárez.
- SCHMELING, Manfred (ed.) (1984): *Teoría y praxis de la literatura comparada*. Barcelona: Alfa.
- SCHULMAN, Iván A. (2001): “Sobre los orientalismos del modernismo hispanoamericano”. *Revista de la Casa de las Américas*, 223, 33-43.
- SCHULMAN, Iván A. (2002): *El proyecto inconcluso: la vigencia del Modernismo*. México: Siglo XXI.
- SCHULMAN, Iván A. (ed.) (1987): *Nuevos asedios al modernismo*. Madrid: Taurus.
- SHIH, Shu-mei (2001): *The Lure of the Modern: Writing Modernism in Semi-colonial China*. Los Angeles and Berkeley: University of California Press.
- SHIH, Shu-mei/史书美 (2012): *The Lure of the Modern: Writing Modernism in Semi-colonial China/现代的诱惑：书写半殖民地中国的现代主义(1917-1937)*. Nanjing: Jiangsu People's Publishing House.
- SOBEJANO, Gonzalo (1975): *Novela española de nuestro tiempo*. Madrid: Prensa Española.
- SOBEJANO, Gonzalo (2003): *Novela española contemporánea 1940-1995*. Madrid: Mare Nostrum.
- SOBEJANO, Gonzalo (2004): *Nietzsche en España (1890-1970)*. Madrid: Gredos.

- SOBEJANO, Gonzalo (2005): *Novela española de nuestro tiempo 1940-1974 (En busca del pueblo perdido)*. Madrid: Marenostrum.
- SOLA GARCÍA, Diego (2015): *La formación de un paradigma de Oriente en la Europa moderna: la Historia del Gran Reino de la China de Juan González de Mendoza*. Tesis doctoral. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- SOLDEVILA DURANTE, Ignacio (2001): *Historia de la novela española (1936-2000). Vol.I*. Madrid: Cátedra.
- SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo (2013): “Introducción”. En CELA, Camilo José: *La familia de Pascual Duarte* (pp. 9-82). Barcelona: Austral.
- SPANG, Kurt (1993): *Géneros literarios*. Madrid: Editorial Síntesis.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty (2009 [2003]): “Crossing Borders”. En DAMROSCH, David, MELAS, Natalie, BUTHELEZI, Mbongiseni (eds.): *The Princeton sourcebook in comparative literature: from the European Enlightenment to the global present* (pp. 380-398). Princeton: Princeton University Press.
- SUÁREZ GIRARD, Anne-Hélène (2009): *Sinología y traducción: el problema de la traducción de la poesía china clásica en ocho poemas de Du Fu (712-770)*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- SUÁREZ SOLÍS, Sara (1969): *El léxico de Camilo José Cela*. Madrid: Alfaguara.
- SUN CHANG, Kang-i, OWEN, Stephen (eds.) (2010): *The Cambridge History of Chinese Literature*. Vol. II. Cambridge: Cambridge University Press.
- SUN CHANG, Kang-i, OWEN, Stephen (eds.) (2011): *The Cambridge History of Chinese Literature*. Vol. I. Cambridge: Cambridge University Press.
- SUN CHANG, Kang-i/孙康宜, OWEN, Stephen/宇文所安(eds.) (2013): *The Cambridge History of Chinese Literature*. Vol. II/剑桥中国文学史 (下). Beijing: SDX Joint Publishing Company.
- TAI, Yufen (2008): “La traducción en vísperas de la transición del ámbito literario-lingüístico en la China a finales del siglo XIX y principios del XX”. En PEGENAUTE, L.; DECESARIS, J.; TRICÁS, M., BERNAL, E. [eds.] *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación. La traducción del futuro: mediación lingüística y cultural en el siglo XXI. Barcelona 22-24 de marzo de 2007*. Barcelona: PPU. Vol. n.o 1, pp. 81-88. En : [[http://www.aiet.eu/pubs/actas/III/AIETI\\_3\\_YT\\_Traduccion.pdf](http://www.aiet.eu/pubs/actas/III/AIETI_3_YT_Traduccion.pdf), consulta: 8 de octubre de 2018].

- TANG, Yijie/ 汤一介(1997): “El debate entre Este y Oeste antiguo y moderno y el desarrollo de la cultura china moderna/古今东西之争与中国现代文化的发展”. En Ji, Xianlin/季羨林, ZHANG, Guanglin/张光璘(eds). *Debate cultural entre Oriente y Occidente/东西文化议论集* (pp. 531-545). Beijing: The Economic Daily Publishing House.
- TINIANOV, Yuri (2005): “Sobre la evolución literaria”. en CUESTA ABAD, José Manuel, JIMÉNEZ HEFFERNAN, Julián, (eds.). *Teorías literarias del siglo XX: una antología. Teoría literaria 7* (pp.75-86). Madrid: Akal.
- TODOROV, Tzvetan (1988): “El origen de los géneros”. En GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel. (ed.). *Teoría de los géneros literarios* (pp.31- 48). Madrid: Arco/Libros.
- TORRES-POU, Joan (2013): “La topología del viaje a Oriente en las crónicas de Enrique Gómez Carrillo”. *Chasqui*, 42 (2), 144-153.
- TÖTÖSY DE ZEPETNEK, Steven (ed.) (2003): *Comparative Literature and Comparative Cultural Studies*. West Lafayette, Ind.: Purdue University Press.
- TROCCHI, Anna (2002): “Temas y mitos literarios”. En GNISCI, Armando, *et al.* (eds.), *Introducción a la literatura comparada* (pp.129-166). Barcelona: Crítica.
- TU, Mengchao/屠孟超(1983): “Cela y *La familia de Pascual Duarte*/塞拉及其代表作《帕斯库亚尔·杜阿尔特一家》”. *Literatura extranjera contemporánea/当代外国文学*, 4, 45-48.
- UNAMUNO, Miguel De (1996): *Niebla*. Edición de Mario J. Valdés. Madrid: Cátedra.
- URRUTIA, Jorge (1977): “Introducción”. CELA, Camilo José: *La familia de Pascual Duarte* (pp. IX-XCVII). Barcelona: Editorial Planeta.
- URRUTIA, Jorge (1982): *Cela la familia de Pascual Duarte: los contextos y el texto*. Madrid: Sociedad General Española de Librería.
- VALDÉS, Mario J. (1996): “Introducción”. UNAMUNO, Miguel De: *Niebla*. Madrid: Cátedra.
- VALENCIA, Guillermo (1955): *Obras poéticas completas*. Madrid: Aguilar.
- VALERA, Juan (1984): “Carta-Prólogo”. DARÍO, Rubén: *Azul*. Madrid: Espasa-Calpe.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del (1989): *Sonata de primavera. Sonata de estío. Memorias del Marqués de Bradomón*. Introducción de Gimferrer. Madrid: Espasa Calpe.

- VALLE-INCLÁN, Ramón del (2017a): *Obras completas. II (Narrativa)*. Madrid: Fundación José Antonio
- VALLE-INCLÁN, Ramón del (2017b): *Poesías Completas*. Prólogo de Luis T. González y José Manuel Pereiro Otero. Madrid: Visor Libros.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del (2017c): *Ligazón & La pipa de kif*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- VILLANUEVA, Darío (1980): *El comentario de textos narrativos: la novela*. Oviedo: Júcar.
- VILLANUEVA, Darío (1992), *Teorías del realismo literario*, Madrid, Instituto de España Espasa Calpe.
- VILLANUEVA, Darío (2005): *Valle-Inclán, novelista del modernismo*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- VILLAR DÉGANO, Juan Felipe (2012): “Sobre las influencias en literatura comparada”. *Cálamo*, 60, 53-63.
- WANG, Chenying (2013): *La traducción de la literatura chinoamericana en lengua española*. Tesis doctoral. Universidad de Salamanca.
- WANG, Chenying (2015): “La traducción de la literatura diaspórica china en España”. *CLINA*, 1 (2), 51-68.
- WANG, Chenying (2016): “La traducción de la literatura china en España”. *Estudios de Traducción* 6, 65-79.
- WANG, David Der-Wei (1997): *Fin-de-Siècle Splendor: Repressed Modernities of Late Qing Fiction, 1849-1911*. Stanford, Calif.: Stanford University Press.
- WANG, David Der-Wei (1999): “Introduction”. En HSIA, Chih-tsing: *A History of Modern Chinese Fiction*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- WANG, Guowei/王国维 (2016 [1910]): *Discurso poético del mundo/人间词话*. Beijing: Beijing United Publishing Co., Ltd.
- WANG, Min (ed.) (2013): *The Alter Ego Perspectives of Literary Historiography: A Comparative Study of Literary Histories by Stephen Owen and Chinese Scholars*. New York: Springer Science & Business Media.
- WANG, Ning (2014): “Earl miner: Comparative poetics and the construction of world poetics”. *Neohelicon*, 41(2), 415-426.

- WANG, Yongwu/王永午 (1999, 3 de septiembre): “Hay una norma oculta detrás/有一种标准在后面隐藏着”. *China Youth Daily/中国青年报*, 8.
- WANG, Zuoliang (2015): *Degrees of Affinity: Studies in Comparative Literature*. Beijing: Foreign Language Teaching and Research Press.
- WEISSTEIN, Ulrich (1975): *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Ensayos/Planeta.
- WELLEK, René (2005): “Teoría literaria, crítica e historia”. En CUESTA ABAD, José Manuel, JIMÉNEZ HEFFERNAN, Julián (eds.): *Teorías literarias del siglo XX: una antología* (pp. 766-776). Madrid: Akal.
- WELLEK, René (2009): “The Crisis of Comparative Literature”. En DAMROSCH, David, MELAS, Natalie, BUTHELEZI, Mbongiseni (eds.): *The Princeton sourcebook in comparative literature: from the European Enlightenment to the global present* (pp. 161-172). Princeton: Princeton University Press.
- WELLEK, René, WARREN, Austin (1970): *Theory of literature*. 3rd ed. Peregrine books. Harmondsworth: Penguin. Traducido en: WELLEK, René, WARREN, Austin (1953): *Teoría literaria*. Madrid: Gredos.
- WELLEK, René, WARREN, Austin, ALONSO, Dámaso, *et al.* (1993): *Teoría literaria*. Biblioteca Románica Hispánica 2. Madrid: Gredos.
- WEN, Yiduo/闻一多 (2015): *Obras de Wen Yiduo/闻一多作品*. Shanghai: Citic Publishing House.
- WONG, Laurence K. P. (1994): “Image-making in classical Chinese poetry and in Western poetry”. En GÁLIK, Marián (ed.). *Chinese Literature and European Context* (pp.177-189). Bratislava: Institute of Asian and African Studies of the Slovak Academy of Sciences.
- Wong, Wai-Leung (1994): “Wenxin Diaolong and Western Critical Theories”. En GÁLIK, Marián (ed.). *Chinese Literature and European Context* (pp.191-198). Bratislava: Institute of Asian and African Studies of the Slovak Academy of Sciences.
- WU, Jingjing/吴晶晶 (2012): “Sobre la influencia de Azorín en la creación poética temprana de Bian Zhilin/论阿索琳对卞之琳早期诗歌创作的影响”. Tesisina. Tianjin Normal University. En: [<http://cdmd.cnki.com.cn/Article/CDMD-10065-1012382805.htm>, consulta: 8 de octubre de 2018].
- XIN, Jianfei/忻剑飞 (1991): *El concepto mundial de China/世界的中国观*. Xuelin Publishing House. Shanghai.

- XING, Jianchang/刑建昌, LU, Wenzhong/鲁文忠 (2000): *Yu Hua en la Vanguardia*/先锋浪潮中的余华. Beijing: Huaxia Publishing House.
- XU, Yangshang/徐扬尚 (2013): *Literatura Comparada de Estilo Chino*/比较文学中国化. Beijing: Central Compilation and Translation Press.
- YANG, Huizi/杨会梓 (2012): “The artistic features of Yu Hua’s novels/论余华长篇小说的艺术特色”. TFM. Central South University. En: [<http://www.doc88.com/p-5148171226253.html>], consulta: 8 de octubre de 2018].
- YANG, Wuneng (1991): *Gede he Zhongguo (Goethe en China)*. Beijing: Sanlian Bookstore.
- YU, Dafu/郁达夫 (2012): *La decadencia*/沉沦. Tianjin: People’s Publishing House of Tianjin.
- YU, Hua (2012 [1993]): *Vivir*. Barcelona: Austral.
- YU, Hua/余华 (2006, 4 de abril): “La verdad detrás del texto grotesco/怪诞文字背后的真实”. *Periódico Wenhui*.
- YU, Hua/余华 (1990): “El patrimonio de Kawabata Yasunari y Kafka/川端康成和卡夫卡的遗产”. *Crítica de Literatura extranjera*/外国文学评论, 2, 109-110.
- YU, Hua/余华 (2000): *Auge*/高潮. Beijing: Huayi Press.
- YU, Hua/余华 (2004): *Ningún camino se repite*/没有一条路是重复的. Shanghai: Shanghai Literature and Art Publishing House.
- YU, Hua/余华 (2008a): *Selección de textos de Yu Hua*/余华精选集. Beijing: Beijing Yanshan Press.
- YU, Hua/余华 (2008b): *Vivir*/活着. Beijing: China Writers Publishing House.
- YU, Hua/余华 (2015): “El volumen 5 de la revista *Cosecha* de 1987/一九八七年《收获》第五期”. En YU, Hua/余华: *Vivimos en grandes brechas*/我们生活在巨大的差距里” (pp. 48-52). Beijing: Beijing October Literary Publishing House.
- YU, Pauline (1988): “Allienation Effects: Comparative Literature and the Chinese Tradition.” En KOELB, Clayton., NOAKES, Susan. (ed.). *The Comparative Perspective on Literature: Approaches to Theory and Practice* (pp. 162-175). Ithaca y Londres: Cornell UP.

- YU, Pauline (2006): "Comparative Literature in Question". *Daedalus*, 135 (2), 38-53.
- YU, Pauline (2007): "Your Alabaster in This Porcelain: Judith Gautier's *Le Livre de Jade*". *Publications of the Modern Language Association of America*, 122 (2), 464-482.
- YUAN, Xingpei/袁行霈 (1997): Reflexiones sobre varios temas teóricos de la historia de la literatura/关于文学史几个理论问题的思考. *Revista de la Universidad de Peking/北京大学学报*, 5, 57-68.
- YUAN, Xingpei/袁行霈 (2015): *Introducción a la teoría literaria china/中国文学概论*. Beijing: Peking University Press.
- YUE, Daiyun (1989): "Prospects of Chinese Comparative Literature." En DEV, Amiya., KUMAR DAS, Sisir. (eds.). *Comparative Literature: Theory and Practice* (pp. 37-70). Calcuta: Indian Institute of Advanced Study.
- ZAMORA VICENTE, Alonso (1962): *Camilo José Cela: acercamiento a un escritor*. Madrid: Gredos.
- ZAMORA VICENTE, Alonso (1983): *Las sonatas de Valle-Inclán*. Madrid: Gredos.
- ZHANG, Kai (2013): *Historia de las relaciones sino-españoles*. Beijing: China Intercontinental Press.
- ZHANG, Longxi (1988): «The Myth of the Other: China in the Eyes of the West». *The University of Chicago Press* 15, 1: 108-31.
- ZHANG, Longxi/张隆溪 (2009): *La introducción de la Literatura Comparada/比较文学研究入门*. Shanghai: Universidad de Fudan.
- ZHANG, Peiheng/章培恒, LUO, Yuming/骆玉明 (1996): "Reflexiones sobre la historia de la literatura china/关于中国文学史的思考". *Revista de la Universidad de Fudan/复旦学报社会科学版*, 0 (3), 60-64.
- ZHENG, Shujiu/郑书久 (2015): *La investigación de la enseñanza de español en las universidades chinas/全国高等院校西班牙语教育研究*. Beijing: Foreign Language Teaching and Research Press.
- ZHOU, Dongsheng/周东升 (2003): "The study of writing style of Yu Hua's novels: and the expressionism factors in Yu Hua's novels/余华小说创作风格研究——兼论余华作品中的表现主义元素". TFM. Southwest Jiaotong University. En: [<http://cdmd.cnki.com.cn/Article/CDMD-10613-2006091524.htm>, consulta: 8 de octubre de 2018].

- ZHOU, Mengna/周梦娜 (2007): “On Narration by Yu Hua in Chinese Taoismo Theory Sight/ 余华小说的中国道家文化阐释”. TFM. Sichuan University. En: [<http://cdmd.cnki.com.cn/Article/CDMD-10610-2008015027.htm>, consulta: 8 de octubre de 2018].
- ZHOU, Xiaoyi, TONG, Q. S. (2003): “Comparative Literature in China”. En TÖTÖSY DE ZEPETNEK, Steven (ed): *Comparative Literature and Comparative Cultural Studies* (pp. 268-289). West Lafayette, Ind.: Purdue University Press.
- ZHOU, Yi/周毅 (1989): “El alma solitaria: análisis del escritor de la década de 1930 Mu Shiyiing/ 浮光掠影器孤魂——析三十年代作家穆时英”. *Investigación sobre la literatura china moderna y contemporánea/中国现当代文学研究*, 3, 140-149.
- ZHOU, Zhenfu/周振甫 (2013): *Una lectura de «Teoría de las artes» de Qian Zhongshu/钱钟书《谈艺论》读本*. Beijing: Central Compilation & Translation Press.
- ZHU, Dan/朱彤 (1993): “La innovación del modo narrativo del Neo-sensualismo de Mu Shiyiing/ 穆时英新感觉派小说叙述模式的创新”. *Revista de la Universidad de Tianjin/天津师大学报*, 5, 71-76.
- ZHU, Guangqian/朱光潜 (2014 [1943]): *Sobre poesía/诗论*. Changsha: Yuelu Publishing House.